

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE VISIBLE ET L'INVISIBLE CHEZ SOPHIE CALLE : VARIATIONS AUTOUR DU  
SEUIL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
PASCALE BOUCHARD

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Un merci immense à ma directrice Martine Delvaux, tant pour son appui tout au long de ce projet, que pour m'avoir fait découvrir des auteures formidables tout au long de mes études.

Un merci du fond du cœur à mes parents qui n'ont jamais cessé de croire en moi, en particulier à mon père, Gilles, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Ce mémoire lui est dédié.

Et enfin, un merci spécial à mon amoureux, Marc-André, qui a su m'encourager avec vigueur et qui m'a permis d'envahir son espace si propice à l'écriture.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
SOPHIE CALLE ET LA MODALITÉ DU VISIBLE.....	8
1.1 L'ART CONTEMPORAIN.....	8
1.1.1 Sophie Calle dans l'art contemporain.....	9
1.1.2 Sophie Calle : artiste de la frontière.....	10
1.2 LA MODALITÉ DU VISIBLE.....	13
1.2.1 Roland Barthes et l'œil qui pense.....	14
1.2.2 Georges Didi-Huberman et la scission du regard.....	16
1.2.3 François Noudelmann et l'insupportable.....	20
1.2.4 La perte et le seuil : deux éléments importants.....	22
1.3 CORPUS.....	24
1.3.1 <i>L'Hôtel</i> et <i>Les dormeurs</i> : l'empreinte, première figure du dynamisme visible/invisible.....	26
1.3.2 <i>Suite vénitienne</i> et <i>La filature</i> : la trace, deuxième figure du dynamisme visible/invisible.....	26
CHAPITRE II	
LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DE L'EMPREINTE DANS <i>L'HOTEL</i> ET <i>LES</i> <i>DORMEURS</i> : LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE A L'ŒUVRE.....	28

2.1	L'EMPREINTE TECHNIQUE.....	28
2.1.1	L'empreinte : anachronisme et dialectique.....	31
2.2	LITS, DRAPS ET MORCEAUX DE TISSUS, OU LES PORTEURS D'EMPREINTES DIALECTIQUES CHEZ SOPHIE CALLE.....	34
2.2.1	Les draps et les lits dans <i>L'hôtel</i> .....	37
2.2.2	Les draps et les lits dans <i>Les dormeurs</i> .....	41
2.3	CONCLUSION.....	47
CHAPITRE III		
LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DE LA TRACE DANS <i>SUITE VÉNITIENNE</i> ET <i>LA FILATURE</i> : JEUX D'APPARITIONS ET DE DISPARITIONS.....		49
3.1	LA TRACE.....	49
3.1.1	Le mouvement et la relation à autrui : deux aspects de la trace.....	50
3.1.2	La trace et sa relation au passé et à l'absent : problématisation de l'objet regardé.....	52
3.2	PERFORMER LA TRACE : TRACES RÉELLES ET TRACES PHOTO- TEXTUELLES.....	53
3.2.1	Traces réelles : le détective à l'œuvre.....	55
3.2.2	Traces photo-textuelles : témoignage du détective.....	56
3.3	SOPHIE CALLE ET LA FILATURE.....	59
3.3.1	<i>Suite vénitienne</i> , <i>La filature</i> , et quelques œuvres placées sous le signe du regard : descriptifs.....	60
3.3.2	Le jeu de cache-cache dans <i>Suite vénitienne</i> et <i>La filature</i> .....	63
3.3.3	Voir et être vue : rapport à l'autre dans l'apparition et la disparition.....	66
3.4	CONCLUSION.....	69

CONCLUSION.....	72
FIGURES.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	85

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Photographie, Chambre 28. 3 mars / 6 mars.....	92
3.1	Photographie, Henri B.....	93
3.2	Photographie, Sophie Calle. ....	94
3.3	Photographie, Henri B. démasqué.....	95

## RÉSUMÉ

Sémiologue, critique et écrivain, Roland Barthes fut l'instigateur d'une nouvelle forme de critique qui s'appuie sur une logique propre au texte. Avec *Le Plaisir du texte* en 1973, *Fragments d'un discours amoureux* en 1977 et *La chambre claire* en 1979 entre autres, Barthes transforme les liens entre le romanesque et la théorie. Dans *La chambre claire*, le penseur tente de comprendre comment une simple image peut créer et nourrir des sentiments. Ces sentiments, que Georges Didi-Huberman attribue à ce qu'il nomme la scission du regard, troublent la vision du spectateur jusqu'à le questionner et à l'interroger sur sa propre mort. Le seuil investi entre le visible et l'invisible par exemple, ou plutôt le constant franchissement de ce seuil, constitue la brèche d'où le regard se scinde et inquiète. Nous nous servons des fondements théoriques de cette approche afin de voir comment *L'hôtel*, *Les dormeurs*, *Suite vénitienne* et *La filature* de Sophie Calle parviennent à mettre en scène l'oscillation, la confrontation et le mélange entre ce qui est visible et ce qui est invisible, produisant un effet captivant et questionnant. Deux figures qui cristallisent ce vacillement seront étudiées afin de cerner deux variations relevant de la dynamique visible/invisible, à savoir la présence et l'absence et l'apparition et la disparition. La première figure, l'empreinte, possède la capacité de montrer à la fois la présence et l'absence des individus de passage dans les chambres de *L'hôtel* et des *Dormeurs*. La deuxième figure, la trace, permet de comprendre les deux actants des jeux d'espionnage, à l'œuvre dans *Suite vénitienne* et dans *La filature*, comme des êtres qui apparaissent et disparaissent tout à la fois. Cette étude tente ainsi de comprendre comment la scission du regard opère à travers les phototextes calliens et cherche à montrer comment chacun de nous peut être happé devant une image dialectique.

Mots clés : visible, invisible, scission du regard, seuil, empreinte, trace,



## INTRODUCTION

Si on la prie de parler d'elle, Sophie Calle le fera. Un jour, un interviewer lui demande : « Quand êtes-vous née? ». Elle répond : « Le 9 octobre 1953 ». Puis, comme il y a un silence, elle continue. Elle raconte sa vie depuis sa naissance et parle d'elle pendant cinq heures<sup>1</sup>. Sophie Calle est ainsi : spontanée, généreuse, extravertie, originale, toujours pleine de ressources pour épater. Et c'est ce qui fait d'elle une artiste hors du commun. Depuis l'enfance, Calle a un penchant pour les situations audacieuses : « J'ai déjà le goût des rituels. Les cérémonies grandioses, à travers notre appartement, pour enterrer les poissons rouges<sup>2</sup> ». L'univers militant, les garçons, les taureaux, les voyages, les strip-teases, elle connaît<sup>3</sup>. Mais un jour, après avoir vu apparaître les mots « Brother-Sister » sur une photo qu'elle venait de développer, tout juste après l'avoir prise dans un cimetière, elle appelle son père pour lui dire qu'elle veut faire de la photo. Celui-ci est un riche collectionneur d'art pop contemporain et il accepte<sup>4</sup>. Après quelques déambulations et expériences intrépides à suivre des inconnus et à inviter des étrangers à venir dormir dans son lit, elle parvient à s'affirmer en tant qu'artiste et exploite les sujets qui lui tiennent à cœur : performances où se mêlent rituels, jeux de cache-cache, aventures policières et observations presque indiscretes de l'intimité des gens. Tout ce qui lui permet de mettre en scène des rapports textuels et photographiques neutres et objectifs est mis à profit et devient rapidement sa marque de commerce. Ces caractéristiques distinctes ont tôt fait d'enchanter les conservateurs de musée, les critiques et les amateurs d'art. Ainsi, Sophie Calle a su marquer le paysage artistique des années 1970<sup>5</sup>. À l'instar des artistes de l'époque, Calle bouscule les règles : mélange entre art et vie, entre privé et public et entre

---

<sup>1</sup> Propos de Sophie Calle, rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>5</sup> Alfred Pacquement, « Préface », in *Sophie Calle m'as-tu vue*, *op. cit.*, p. 15.

fiction et réalité; mélange entre photos et textes. Ces jeux autour de la frontière font d'elle une artiste en mouvement constant, toujours prête à suivre une piste, à inventer un jeu et à se mettre en scène afin de créer son œuvre.

Christine Macel, la conservatrice du Musée national d'art moderne de Paris, écrit à propos des premières œuvres de Calle : « Elle [...] développe ainsi des récits d'enquête avec ses premières filatures, des récits de voyage, ou des récits autobiographiques sous la forme d'histoires courtes, souvent drolatiques<sup>6</sup> ». Ces différentes façons de s'exposer au public, autant en images qu'en textes, font de Sophie Calle une artiste autobiographique, ce que bon nombre de critiques et de penseurs ont tôt fait de relever<sup>7</sup>. À ce propos, dans un article pour la revue *Études Françaises*, Isabelle Décarie note l'apport du mélange texte/image dans la définition actuelle de l'autobiographie<sup>8</sup>. La chercheuse explique que les images, particulièrement depuis la parution de textes comme ceux de Roland Barthes, Hélène Cixous, Annie Ernaux et Marc Marie, ainsi que des textes théoriques sur l'autobiographie de Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, sont « d'emblée associés au récit de soi<sup>9</sup> ». Nulle surprise donc de constater que Calle, en véritable reine de l'exhibition, mélange elle aussi textes et photos. Les photos-romans, les fiction-photos, les phototextes, les journaux intimes illustrés et les photolalies<sup>10</sup> sont autant de noms pour décrire le travail artistique de Sophie Calle. Quoi qu'il en soit, et comme le mentionne Christine Macel, beaucoup de critiques ont

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>7</sup> Je pense entre autres à Isabelle Décarie dans « Un duel entre la main et l'œil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, vol. 42, no. 2, 2006, p. 25-45, Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dirs.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 73-81, Robert Storr, « Sophie Calle, la femme qui n'était pas là » in *Art Press*, no. 295, novembre 2003, p. 22-25, Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier » in *Sophie Calle m'as-tu vie?*, *op. cit.*, p. 29-40 et le chapitre « Une jeune fille de son temps » dans Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

<sup>8</sup> Isabelle Décarie, « Un duel entre la main et l'œil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, *op. cit.*, p. 25-45.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 26. Les références complètes des textes sont : Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1979, Hélène Cixous, *Photos de racines*, Paris, Des Femmes, 1994, Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997.

<sup>10</sup> Terme employé par Denis Roche, repris par Isabelle Décarie dans « Un duel entre la main et l'œil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, *op. cit.*, p. 28.

essayé de rendre compte et de définir la pratique de Calle, sans succès<sup>11</sup>. La conservatrice renonce à une définition stricte, laissant le soin aux élèves de Gérard Genette de décortiquer le phénomène<sup>12</sup>. Enfin, qu'on la nomme artiste, auteure, photographe ou plasticienne, qu'elle soit l'auteure de phototextes, de romans-photos ou de récits photographiques, Sophie Calle a su allier originalement la littérature et l'image. Inutile également de mentionner que cette artiste française est autant étudiée dans les classes d'un programme en art que dans le cadre d'un cours de littérature.

Au premier regard, les petits albums colorés de Sophie Calle intriguent, peu importe que nous nous intéressons à l'image ou à l'écrit. Les couleurs attirent le regard et les aventures rocambolesques questionnent. La magie de l'artiste opère ensuite d'elle-même, au fur et à mesure que le spectateur/lecteur tourne les pages : l'univers de Calle est ludique et sérieux, gai et sombre, drôle et ironique à la fois, mais surtout, il laisse perplexe. En présentant des anecdotes comiques et dramatiques, les œuvres callienne ont tôt fait de conquérir par leur simplicité et leurs thèmes peu exploités en littérature, soit le manque, l'absence, la perte, le deuil, la honte, la souffrance et l'échec.

C'est des histoires aussi, des historiettes, des sortes de petites fables, petites vignettes, petites nouvelles, dont la moralité est une question : Êtes-vous triste? à laquelle elle [Sophie Calle] répond oui. Et puis des photos, toujours la même photo d'une femme brune, dehors, dedans, dans son lit, avec une perruque ou toute nue, une femme brune aux cheveux long, dans toutes les situations que le globe lui a permis d'expérimenter » dit Christine Angot à propos de la pratique de Calle<sup>13</sup>.

Mais, peu de textes réussis et peu de photographies vraiment frappantes à la lecture des travaux de Calle. Nous nous sommes posé alors la même question que Christine Angot : « Je ne savais pas pourquoi j'aimais Sophie Calle, je voulais comprendre<sup>14</sup> ». Ce que nous savions, par contre, c'est que, jour après jour, lectures après lectures, une fascination s'exerçait. Était-ce le mélange des genres, le mélange des médias? Non. Cela, Annette Messager, Christian Boltanski et Valérie Mréjen, entre autres, le font et le faisaient déjà. À l'instar de Michel Guerrin, l'un des journalistes qui a interviewé Calle pour le journal *Le*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup> Christine Angot, « Sophie Calle : no sex » in *Beaux Arts Magazine*, Paris, no. 234, novembre 2003, p. 80.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 80.

*Monde*, nous nous sommes mis à penser : « l'important, c'est le dialogue texte-image »<sup>15</sup>. En lisant *L'hôtel*, *Le rituel d'anniversaire* ou *Des histoires vraies*, c'est une émotion particulièrement envoutante et effrayante à la fois qui nous remuait, comme si les images et les textes nous « parlaient ». La lecture des ouvrages de Calle produisait un sentiment difficilement identifiable, sentiment que nous voulions nommer et comprendre. Il a fallu du temps et de nombreuses lectures pour trouver ce petit quelque chose qui nous fascinait totalement chez Sophie Calle. C'est en lisant Roland Barthes, puis Georges Didi-Huberman et François Noudelmann, que nous avons pu saisir le sentiment étrange qui m'animait à la contemplation des œuvres de Calle. Ce mémoire se veut donc une tentative d'examiner et d'étudier ces émotions aussi diverses que surprenantes. Plus précisément, ce travail cherche à montrer comment les travaux calliens troublent le regard du spectateur en le confrontant à des images photographiques où le visible et l'invisible s'affrontent et se mélangent, où le seuil entre les deux est constamment investi, produisant un effet captivant et questionnant.

Depuis quelques décennies déjà la photographie est devenue l'un des médiums les plus exploités dans le monde de l'art. Dans cette effervescence, de plus en plus de chercheurs et de penseurs ont écrit sur le sujet pour tenter de mieux comprendre les sentiments liés à sa contemplation. Dans *La Chambre claire*<sup>16</sup>, Roland Barthes commente des photos qui ont un rapport direct avec lui, des photos qui existent pour lui en tant qu'individu ou spectateur, ce qui lui permet de relever des éléments peu examinés dans le champ des études photographiques, à savoir les émotions. C'est dans les pages de *La Chambre claire* qu'il décrit les concepts désormais célèbres de Studium et de Punctum, les deux composantes de l'image qu'il rend tributaires de son pouvoir de fascination. À sa suite, d'autres penseurs ont essayé de mieux saisir les sentiments étranges qui les assaillaient à l'observation de certaines images. C'est le cas de Georges Didi-Huberman qui, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>17</sup>, apporte une réflexion nouvelle face au malaise produit par le visuel. En questionnant l'*entre*, le penseur tente de comprendre le lien entre la mort, le deuil, l'absence,

---

<sup>15</sup> Michel Guerrin, « Sophie Calle . fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, Paris, 11 septembre 1998, p. 31.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., 1979.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

la perte et les images qui angoissent. Il stipule que les jeux autour d'oppositions créent les situations visuelles dialectiques susceptibles de nous inquiéter parce que le constant franchissement du seuil questionne notre rapport au manque<sup>18</sup>. Parce que les images possèdent le potentiel de dévoiler simultanément un volume et un vide, elles ont la capacité de plonger le spectateur dans une inquiétude face à ce qu'il voit. Quand l'acte de voir confronte une image de perte, une brèche s'ouvre depuis ce que nous voyons, et l'objet contemplé se met à nous regarder, provoquant ce que Didi-Huberman nomme la scission du regard. Enfin, François Noudelmann rappelle qu'il faut étudier chaque image par et pour l'oscillation qu'elle produit. En examinant la relation entre le passé et le présent, les trois théoriciens en viennent également à montrer que toute image possède la capacité d'émouvoir. Ces observations constitueront le premier chapitre de ce mémoire.

Les chapitres deux et trois viseront à montrer comment les phototextes de Sophie Calle rendent compte de cette modalité du visible qu'est la scission du regard. En jouant sur la dichotomie visible/invisible, l'artiste française problématise le rapport à l'objet vu, ouvrant une brèche qui questionne le spectateur. Deux variations relevant de cette dynamique seront analysées dans deux couples de textes de Calle afin de faire surgir l'aspect frontalier du travail de l'artiste, aspect qui en viendra à interroger le regard. Dans *L'hôtel* et *Les dormeurs*, nous montrerons comment Calle met en place un jeu entre présence et absence, tandis que *Suite vénitienne* et *La filature* seront analysés en rapport avec la dynamique apparition/disparition. Enfin, pour poser cette question du seuil et de ses différentes modalités dans les œuvres du corpus, il est nécessaire d'avoir recours à l'étude de figures qui cristallisent la dynamique visible/invisible. Selon les textes étudiés, ces figures seront l'empreinte, présentée au chapitre deux, et la trace, exposée au chapitre trois.

À première vue, l'empreinte et la trace se ressemblent : toutes les deux sont des signes du passage des êtres vivants dans le paysage et dans le temps. Phénomènes anachroniques et dialectiques, ces marques humaines restent cependant peu étudiées dans le champ de l'art et de la littérature. Ces « gestes techniques <sup>19</sup>», quoique très simples, voire

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 11.

enfants, s'avèrent toutefois « d'une gravité qui, symétriquement, requiert d'ouvrir la perspective et de *tendre* notre regard<sup>20</sup> », dit Georges Didi-Huberman dans le catalogue *L'empreinte*. Si elles forment l'objet de ce travail, c'est d'abord et avant tout parce qu'elles possèdent une double particularité qui opère simultanément : d'une part, elles montrent une visibilité, quelque chose de concret et de tangible; d'autre part, elles présentent une invisibilité, quelque chose d'abstrait dont l'apparence est ressentie plutôt que vue. Didi-Huberman, pour expliquer les multiples réactions aux diverses monstrations visuelles de l'empreinte et de la trace, dira que certaines d'entre elles « transparaissent <sup>21</sup> » tandis que d'autres « crèvent les yeux <sup>22</sup> ». L'étude de celles-ci est donc cruciale si l'on s'intéresse au seuil, car les empreintes et les trace permettent de saisir une réalité floue et ambiguë qui en viendra à brouiller le regard et à questionner.

En dépit des nombreuses caractéristiques qui les unissent, l'empreinte et la trace possèdent des éléments caractériels qui leur sont propres. L'empreinte, à la différence de la trace qui peut s'observer à travers une certaine mouvance, est un signe du figé parce qu'elle peut être créée à partir d'un moule, comme les fabrications en série et usinées. Dans le corpus étudié, cependant, nulles traces de ce genre d'empreinte, ce qui rend possible l'observation de toutes les subtilités frontalières. Imprimées dans les lits de *L'hôtel* et des *Dormeurs*, elles révèlent alors que quelque chose a été et n'est plus, que des individus sont passés et ont laissé leurs marques corporelles en signe d'adieu. En une sorte de double contact, ces empreintes montrent ainsi une forme de présence autant qu'une forme d'absence, ce qui inscrit d'emblée l'empreinte comme première figure du dynamisme du rapport visible/invisible. Une impression de survivance révèle alors l'aspect frontalier de l'empreinte en rendant concret ce qui n'est plus. C'est alors que s'observe ce sentiment étrange et inquiétant qui envoute et fascine, sentiment qui surprend aux premières lectures des œuvres de Sophie Calle.

Une telle émotion s'est d'ailleurs fait sentir à la contemplation de *Suite vénitienne* et de *La filature*, ce que le chapitre trois tentera de cerner. Dans le cadre de ce mémoire, la trace doit être envisagée comme une marque qui s'actualise à mesure qu'elle se construit, comme

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 16.

les pas que l'on laisse derrière soi pour former un sentier ou la piste que l'on suit, ce qui implique d'ores et déjà la relation qu'entretient la trace avec autrui. C'est grâce à ce lien et à la mouvance de la trace qu'un jeu devient possible entre la personne suivie et le détective, alimentant un étourdissement visuel qui en révèle le caractère limitrophe. En forçant les changements de rôles comme le fait Sophie Calle, les différents actants de ce ludisme expérimentent tour à tour une forme d'apparition et de disparition : les jeux de cache-cache rendent alors possible autant l'expression de la présence des deux joueurs que l'effacement et leur être. Les limites exploitées par Calle entre voir et ne pas voir ainsi qu'entre voir et être vue, dévoilées par l'entremise de la trace, constituent ainsi la deuxième forme de la dynamique visible et invisible qui interroge et déstabilise le regard.

## CHAPITRE I

### SOPHIE CALLE ET LA MODALITÉ DU VISIBLE

L'art est né en même temps que l'homme, dit-on. Selon les époques et les lieux, sa définition change avec les cultures. Les appellations, les collections, les genres, les formes et les courants de l'art ne peuvent être inventoriés de la même façon dans les cultures, les sociétés et les institutions. Aucun consensus également chez les auteurs, les artistes et les critiques d'art, ni chez les conservateurs de musée, les galeristes et les collectionneurs. Autant dire que l'art ne possède aucune définition qui fait consensus.

#### 1.1. L'art contemporain

L'art contemporain est, par définition, l'art d'aujourd'hui, l'art actuel. Plusieurs théoriciens ont tenté, depuis les années 1960 – époque d'émergence de l'art contemporain selon une grande majorité de chercheurs<sup>23</sup> – de définir ce qui différencie l'art actuel de l'art moderne, afin d'en faire ressortir la spécificité. Loin de faire consensus, le portrait qu'en dressent certains spécialistes reste vague et contradictoire. Isabelle de Maison Rouge, dans *L'art contemporain*, annonce :

De l'art contemporain, on peut dire tout et son contraire, en tout cas, on a tout entendu. Il n'y a rien à comprendre, on n'y voit rien, on se perd dans tous ces mouvements, il est fait pour tout le monde, il est réservé à une élite, il est engagé, il est politique, il est vide de sens, il est drôle, il est agressif, il est laid. [etc.] la litanie n'en finit pas<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Catherine Millet, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, p. 26.

<sup>24</sup> Isabelle De Maison Rouge, *L'art contemporain*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2006, p. 9.



À la lumière de ces propos, nous sommes tentée de donner raison au plasticien minimaliste Donald Judd lorsqu'il déclare : « Si quelqu'un affirme que son travail participe de l'art, c'est de l'art »<sup>25</sup>.

Il faut comprendre que bien des choses ont changé dans le monde de l'art depuis les années 1950. L'ouverture sociale favorisée par la montée de la décolonisation et de la mondialisation ainsi que la remise en question de la notion de « Beau » comme étant « ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle<sup>26</sup> », définition donnée par Kant au 18<sup>e</sup> siècle, participent au changement des mentalités dans le domaine artistique. Les incertitudes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, tel la remise en question du progrès linéaire moderne ou l'avènement du postmodernisme, par exemple, chamboulent les règles de l'art, laissant l'artiste avec la seule volonté de créer. Celui-ci explore et questionne le monde contemporain en prenant la société comme point d'ancrage de sa création. Les *mass media*, la technologie, les matériaux nouveaux, les procédés de reproduction, le corps comme objet d'art mais aussi l'élargissement des conventions artistiques et la démocratisation du statut de l'artiste sont autant d'éléments qui façonnent le monde de l'art aujourd'hui. Les références artistiques et les modes de vie se mélangent et se confondent, induisant une intrusion souvent radicale de l'artiste dans la vie du spectateur ou inversement. C'est en ce sens que l'art actuel fait partie intégrante de la culture contemporaine, favorisant ainsi la création de formes d'art sans précédent : nouveaux courants artistiques d'avant-garde, art cinétique, op art, Nouveau Réalisme, happenings, land art, body art, etc. Autant dans sa définition que dans sa pratique, l'art contemporain présente des caractéristiques floues et mouvantes. Ces constants déplacements et changements contribuent à son insaisissabilité, et font de l'art contemporain un phénomène difficilement descriptible et transgressif.

### 1.1.1. Sophie Calle dans l'art contemporain

Sophie Calle ne fait pas exception à cette effervescence contemporaine. S'inscrivant sans conteste dans la mouvance de l'art actuel, celle qui préfère se faire appeler « artiste »

<sup>25</sup> Donald Judd, cité dans Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain, op. cit.*, p. 9.

<sup>26</sup> Emmanuel Kant, traduction et introduction de Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique, 1993 [1790], p. 73.

plutôt que photographe ou écrivaine, use de méthodes artistiques extravagantes pour créer son œuvre. La plasticienne ne recule devant rien : elle invite des inconnus à venir dormir dans son lit, s'astreint à des rituels très stricts, suit des inconnus dans la rue, se fait engager comme femme de chambre dans un hôtel à Venise, met la main sur des cahiers perdus par leur propriétaire qu'elle tente ensuite de retrouver, envoie son lit à un inconnu aux États-Unis alors qu'elle-même demeure en France : elle prend des photos, elle se fait prendre en photo, elle écrit, elle réalise des films et des performances. « Elle tire sur tous les fils qui traînent<sup>27</sup> », résume adroitement Bertrand Gervais. Ses jeux et ses rituels inusités sont ensuite compilés dans des petits livres qui relatent ses expériences. Telle une héroïne des temps modernes, Calle œuvre à nous faire connaître nos sociétés actuelles en remettant en question la culture technologique et *mass* médiatique. En faisant un parallèle entre Calle et le caméléon, Anne Sauvageot souligne le lien ténu entre l'œuvre et la société dont est issue la création, mettant de l'avant le mimétisme, l'interrelation et l'interdépendance entre Sophie Calle et la culture d'aujourd'hui. « Elle sature les lieux communs mais en invente d'autres qui sont prêts à leur tour à le devenir<sup>28</sup> », résume Sauvageot. Les situations ordinaires ou extraordinaires survenant dans la vie deviennent vite le centre d'intérêt d'un travail artistique que Calle n'hésite pas à exploiter à fond, produisant ainsi un projet méta-artistique autofictionnel postmoderne. Sa propension à transgresser les règles et à repousser les limites, tant au niveau de la forme (multiplicité des genres et des médias) que de la diégèse (multiplicité des histoires et des personnages qui la racontent), sont autant de motifs qui permettent de camper Sophie Calle dans le mouvement de l'art contemporain.

### 1.1.2. Sophie Calle : artiste de la frontière

Indubitablement, Calle aime toucher à tout et déroger aux catégorisations. En parasitant le réel, la Française dévoile souvent les deux côtés d'une même médaille : la magie d'une situation ordinaire ou au contraire, son extrême banalité, peuvent se déployer au sein du même projet artistique et avec la même importance. Un voyage, qui se voulait au départ merveilleux, se termine en catastrophe sans pour autant tourner au drame (*No sex last night*),

<sup>27</sup> Bertrand Gervais, « L'enfance effacée ou retrouver le fil d'une figure » in *Intermédialités*, no. 7 « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 68.

<sup>28</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 163.

les bonheurs côtoient les malheurs (*Douleur exquise*), la vie se frotte à la mort (*Les tombes*), ce qui apparaît disparaît (*Disparition, Last Seen*), etc. Par ailleurs, les thèmes du double (*Suite vénitienne, La filature, Les Aveugles*), du jeu (*Le rituel d'anniversaire, Des journées entières sous le signe du B, du C, du W, Le régime chromatique, Chambre avec vie*, etc.), de la disparition (*Disparition, Last Seen*, etc.), de l'absence et de la présence (*L'Hôtel*, coffret *l'Absence*) sont aussi manifestes dans l'œuvre de la plasticienne, ce qui la place d'emblée dans la topique du seuil. Pour rendre compte de cette mouvance, Calle rivalise d'ingéniosité : photographies, textes, films, mais aussi anecdotes, enquêtes journalistiques, aveux, redites, points de suspension, etc., tout ce qui permet de brouiller les frontières participe au grand puzzle callien. «Calle cultive les contrastes entre, notamment, une représentation froide et technique et un contenu personnel et subjectif mais distancié<sup>29</sup>», souligne également Maïté Visseault. Ces différents troubles volontaires collaborent, entre autres, à la multiplicité des lectures que l'on peut faire des travaux de Sophie Calle, mais aussi à la perplexité qu'engendre le déchiffrement de ses réalisations. Manifestement, Calle aime jouer de l'ambiguïté.

Participant actif du caractère frontalier des travaux de Sophie Calle, le lien ténu entre la fiction et la réalité ainsi qu'entre l'art et la vie de l'artiste n'est pas à négliger. En effet, l'absence de barrières entre le sujet artistique « Sophie Calle » et la vraie Sophie Calle l'inscrit d'emblée dans l'ordre de l'autofiction. « C'est entre vrai et faux, bien et mal, pudeur et impudeur que tout se passe ici, quand l'intime va se marier avec des protocoles et des programmes au nom de l'artistique<sup>30</sup>», résume Diane Watteau. En effet, Calle n'hésite pas à jouer sa propre vie, à mettre en création cette confusion qu'elle place de l'avant entre sa personne et son personnage, troublant ainsi les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. En s'imposant des méthodes pour faire de sa vie personnelle le centre de son projet artistique, Sophie Calle en vient à vivre littéralement *dans* une œuvre d'art. Elle problématise ainsi la relation entre fiction et réalité et entre art et vie de manière à suggérer l'ambiguïté. La plasticienne remet alors en question le lien de confiance entre l'auteur d'autofiction et le

<sup>29</sup> Maïté Vissault, « Entre subjectif et distancié » in *ETC Montréal*, no 51, sept.-oct.-nov. 2000, p. 69.

<sup>30</sup> Diane Watteau, « Moi ou Moi? La fin de l'autoportrait » in Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vie et médias*, Paris, RITM, Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1998, p. 172.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 169.

lecteur, en jouant d'incertitudes quant à la place qu'elle occupe au sein de ses propres travaux. En ce sens, un divorce, une rupture amoureuse, une filature deviennent vite le prétexte à une création artistique. « Son travail n'est constitué que de distances entre l'intime et le public qu'elle transgresse<sup>31</sup> », souligne pertinemment Diane Watteau, nommant ainsi le va-et-vient artistique de Calle entre sa vie privée, sa vie sociale et le monde de l'art.

Autre élément important de la dynamique frontalière callienne : l'oscillation entre la joie et la douleur ainsi qu'entre le bonheur et le malheur sont des thèmes récurrents dans les travaux de l'artiste. Pensons d'emblée à l'ouvrage *Douleur exquise*, où Sophie Calle nous convie à vivre avec elle une histoire d'amour, puis celle d'une rupture. La tranche rouge du livre évoque « la chance et le bonheur en Chine ou la souffrance et la mort en France<sup>32</sup> », nous rappelle Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, montrant les deux possibilités de lecture de l'œuvre. Plus encore, Sophie Calle avoue ouvertement se servir des épisodes malheureux de sa vie afin de les exploiter artistiquement. Ce faisant, elle les transforme en quelque chose, elle crée, retournant l'échec en réussite (ne serait-ce qu'en réussite artistique). Le film *No Sex Last Night*, réalisé avec Greg Sheppard, son amoureux de l'époque, se situe également entre joie et douleur, amour et haine. En voyant que sa relation avec Sheppard commence à s'effriter, l'artiste propose à ce dernier un voyage à travers les États-Unis pour tester la solidité de leur couple. Calle et Sheppard, armés tous deux d'une caméra, filment ainsi leur *road trip* qui doit se conclure par un mariage. Censé obtenir des images de tendresse et d'amour, l'œil de l'objectif se détourne et se transforme en arme de guerre, l'autre devenant vite l'ennemi à qui l'on vole des clichés, que l'on filme à son insu, que l'on ridiculise devant la lentille. Le sexe de *No sex last night* n'est pas, comme on serait porté à le croire, lieu de plaisir mais lieu de déplaisir, le contact entre les épidermes n'ayant jamais lieu : « No sex last night », dit l'artiste en constatant chaque matin qu'il n'y a pas eu de rapport sexuel entre Sheppard et elle.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>32</sup> Anne-Marie Kirkwood, « D'une histoire d'amour l'autre : copié-collé chez Marguerite Duras et Sophie Calle » in *Contemporary French and Francophone Studies*, no. 10, vol. 4, décembre 2006, p. 443.

« ‘J’ai suivi’ ou bien ‘j’ai été suivie’ forment l’autre partie de cette dynamique [dynamique antinomique que Calle cultive sans cesse] qui alimente ses œuvres <sup>33</sup>», notent Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais dans la présentation des œuvres de Calle pour la revue *Intermédialités* dont un numéro lui a été consacré en 2006. Le jeu du détective est l’un des jeux préférés de Sophie Calle et ce, depuis sa tendre enfance. Hervé Guibert, photographe, écrivain et ami de l’artiste (aujourd’hui décédé du VIH) relate d’ailleurs qu’étant petite, Calle et une amie ont, une fois, pensé être suivies à leur insu et ce, pendant trois mois. « La carrière de Sophie Calle pour la filature est toute tracée... <sup>34</sup>», écrit Guibert.

Si l’artiste aime suivre ou être suivie, ce n’est cependant pas par simple goût de voyeurisme. Au contraire, Sophie Calle est une errante: elle se laisse transporter au gré des chemins. « Ce n’est [...] pas pour découvrir quelque chose de l’autre, ni où il va [...] <sup>35</sup>», écrit Jean Baudrillard à propos des filatures de Calle. Toutes ces allées et venues sont, en effet, de l’ordre de l’amusement, afin de se perdre, de voir ce qui va se produire, de créer une rencontre. Désir d’espionner ou d’être espionnée, de retrouver un inconnu dans une foule ou de se déguiser, de voir et d’être vue : l’artiste aime jouer sur les apparences. *Suite vénitienne* et *La filature* sont des expériences typiquement calliennes au sens où elles reposent totalement sur ce que le regard a de contradictoire (voir/être vue), ce qui joue, une fois de plus, sur le thème de la frontière. Calle aime se fondre dans les traces de l’autre mais elle aime aussi devenir le centre d’intérêt et être suivie à son tour. L’imposant catalogue tiré de l’hommage qui lui a été rendu au Centre Pompidou à Paris est, en ce sens, particulièrement bien titré : *Sophie Calle : m’as-tu vue?*, montrant en une seule phrase la propension de Sophie Calle aux jeux frontaliers que sont ceux du regard.

## 1.2 La modalité du visible

---

<sup>33</sup> Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais, « Présentation : ‘au fil des œuvres’ » in *Intermédialités*, op. cit., p. 11.

<sup>34</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, recueil d’articles sur la photographie 1977-1985, Paris, Gallimard, 1999, p. 427.

<sup>35</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, Paris, Éditions de l’Étoile, 1983, p.82.

Cela va sans dire : tous les travaux de Sophie Calle rendent compte de son goût pour l'ambiguïté. Ceux-ci étant souvent déployés de manière à illustrer les contradictions, les oppositions et les sentiments ambivalents vécus par l'artiste ou ses proches conduisent le spectateur à envisager l'art d'aujourd'hui comme quelque chose de fluide et de mouvant. En présentant les deux penchants d'un élément au sein d'une même histoire, Calle parvient à instaurer un malaise chez le lecteur qui s'explique par la mise en évidence de la dynamique limitrophe, participant actif de la remise en question du spectateur face à ce qu'il voit. La modalité du visible, le fait qu'une image peut questionner le lecteur, est ici à l'œuvre, ce qui, par ailleurs, suggère un ultime jeu frontalier que nous tâcherons de cerner tout au long de ce travail, à savoir celui entre le visible et l'invisible. Avant de voir comment se met en place et s'articule cette dynamique contradictoire, examinons plus à fond cette modalité du regard qui nous permettra de repérer, d'étudier et d'analyser le visible et l'invisible dans les travaux de Sophie Calle.

### 1.2.1 Roland Barthes et l'œil qui pense

Avec son ouvrage *La chambre claire*, paru en 1979, Roland Barthes est l'un des premiers à s'interroger sur les sensations liées au regard. L'écrivain, critique et sémiologue y tente de découvrir ce qui est propre à la photographie, ce qui la distingue de la peinture, du cinéma et du reste des images. Il constate que la photo possède la spécificité de montrer ce « qui n'a eu lieu qu'une fois<sup>36</sup> ». En effet, la photographie doit se comprendre comme la garante d'une matérialité qui a déjà existé. En voyant une photo, le spectateur ne peut remettre en doute ce qu'il voit puisque l'image est là pour attester de l'authenticité de l'évènement montré, créant une relation particulière entre la réalité et le passé. Autrement dit, le référent photographique est toujours déjà de l'ordre du passé et du réel. Sorte de vestige d'une chose morte, « cadavre<sup>37</sup> » dira Barthes, la photographie invite à croire que la chose imagée a déjà été vivante. Contempler cette chose problématise sans cesse notre relation à la mort parce que, justement, la photo témoigne de la perte de l'objet exposé. C'est en ce sens

<sup>36</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 15.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 123.



que Barthes affirme : « Le nom du noème de la Photographie sera donc : “Ça-a-été” [...] »<sup>38</sup>.

Parallèlement, le théoricien explore ce qui fait en sorte qu’une photographie peut remuer en nous des sentiments complexes. Selon Barthes, le *studium* et le *punctum* sont les responsables du trouble ressenti à la contemplation de certaines images. Ces mots latins signifient respectivement : « une sorte d’investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière<sup>39</sup> », et « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure [...], le hasard qui, en elle [la photographie], *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)<sup>40</sup> ». Ils cristallisent les sentiments que Barthes tente de comprendre et de décrire dans *La chambre claire*. Lorsque le *punctum* vient rompre l’harmonie du *studium*, une sorte de malaise se crée et la photo se met à nous questionner.

Plus précisément, le *studium* se retrouve dans le fait d’aimer une photographie, dans l’appréciation de thèmes particuliers, dans l’attirance de certains spectateurs pour une image au détriment d’une autre. Le *studium* se manifeste lorsque le regardant contemple une image qui le met en relation directe avec le photographe, où il en vient à accepter ou à refuser ce qu’on lui présente. Habituellement, nous indique Barthes, le *punctum*, qui fait en sorte que l’enchantement se rompt, ne se trouve que dans un détail de la photographie. Ce détail peut jouer d’expansion et accaparer toute l’attention du spectateur, induisant une blessure ou une fascination. Autre élément pouvant faire office de *punctum*, le temps, ou plutôt la prise de conscience du temps écoulé depuis la prise de la photo, peut également remettre en question notre regard. Lorsque Barthes contemple une ancienne image de sa mère aujourd’hui morte, il éprouve « ce vertige du Temps écrasé<sup>41</sup> » parce que la photo témoigne de l’existence de sa mère *et* de sa mort. « Il y a toujours en elle [la photographie] ce signe impérieux de ma mort future<sup>42</sup> », parce que l’image problématise la perte en soulignant le temps qui s’écoule, ne

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 151.

serait-ce que parce que l'image atteste justement du temps qui passe et rapproche tout individu de sa propre mort.

Dans tous les cas, il faut qu'une double présence, une « co-présence » entre le *studium* et le *punctum* existe pour que la photo passe d'ordinaire à particulière. Le *punctum* est donc ce complément qui s'ajoute à l'image, mais qui cependant s'y trouve déjà, avant même que le spectateur n'y arrête son regard. L'image interroge alors notre regard, dévoilant que la photographie peut être cet « œil qui pense ».

### 1.2.2 Georges Didi-Huberman et la scission du regard

Dans l'avant-propos de *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Laurent Zimmermann évoque l'apport théorique apporté par Didi-Huberman aux écrits portant sur les images :

Au lieu de seulement lire une image, aller jusqu'au point où il devient possible de pâtir de la division qu'elle engendre, en laissant aussi se déployer, au cœur même du *visible*, l'expérience autrement essentielle du *visuel* venant vers nous pour bouleverser les configurations de savoir qui usuellement nous enferment, tel est donc l'un des gestes inauguraux de la pensée de Georges Didi-Huberman<sup>43</sup>.

Le théoricien, il est vrai, a grandement alimenté et influencé les discussions autour de la métapsychologie de ce que nous voyons. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, devenu aujourd'hui référence en la matière, il questionne notre expérience visuelle. S'attardant à comprendre comment un objet regardé peut se mettre à nous questionner d'étrange façon, Didi-Huberman examine la modalité du visible.

Il faut comprendre que ce que nous voyons « se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains<sup>44</sup> », amorce Didi-Huberman. Les objets et les images que l'on observe présentent tous un volume; ils représentent quelque chose de tangible (le *c'est là* de

<sup>43</sup> Laurent Zimmermann (dir.), « Avant-propos » in *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 7.

<sup>44</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.10.



Roland Barthes). Or, lorsque ce volume ou cette présence s’empreint de vide, lorsque ce que nous regardons se trouve supporté par une œuvre de perte, une brèche s’ouvre d’où la mort se regarde, amenant l’objet préalablement contemplé à nous regarder à son tour. C’est-à-dire, lorsque l’image travaille à nous dévoiler ce que nous avons perdu ou ce que nous pouvons perdre, lorsqu’elle déterre des sentiments liés au trépas, à la douleur, au manque, à la dépossession et à la mort, le visuel désoriente et questionne. C’est ce que Georges Didi-Huberman nomme la scission du regard. Pour situer d’emblée ce phénomène, le penseur explore un passage de *Ulysse* de James Joyce<sup>45</sup>. En tentant d’expliquer les étranges sentiments éprouvés par son personnage principal, Stephen Dedalus, lorsqu’il contemple la mer à la suite du décès récent de sa mère, Joyce montre et permet de penser les différents aspects et éléments de la scission du regard. Mettant l’accent sur le travail symptomatique de la perte, le théoricien résume :

[...] en voyant quelque chose, nous avons en général l’impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c’est-à-dire vouée à une question d’être- quand voir, c’est sentir que quelque chose, inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c’est perdre. Tout est là <sup>46</sup>.

C’est ainsi que la mer verdâtre qu’observe Stephen Dedalus se met à le regarder, induisant en lui simultanément un rapprochement et un éloignement d’avec sa mère : d’une part, le vert de l’eau lui rappelle les yeux maternels; d’autre part, cette même couleur évoque les derniers vomissements de sa mère à la veille de son décès. Mélange de passé et de présent, de vie et de mort, Stephen se sent « appelé » par cette mer qui trouble sa vision.

Cette modalité du visible –le fait qu’une image peut contenir une puissance visuelle susceptible de nous faire vivre un sentiment qui se rapproche de l’inquiétante étrangeté– trouve toute sa charge émotive lorsque la perte observée dans et par l’objet renvoie à notre propre mort, remettant en cause notre clarté formelle, notre configuration du savoir et notre intelligibilité. Que cela soit parce que l’image remue en nous quelque chose d’insoupçonné,

---

<sup>45</sup> James Joyce, *Ulysse*, trad. A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948 [1922], p. 39; cité dans Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 9.

<sup>46</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 14.

parce qu'elle nous fait découvrir ce qu'on ne pouvait voir à première vue, parce que sa contemplation nous agite jusque dans notre for intérieur ou parce qu'un jeu de mots ou une association d'idées agit sur nous, la perte, à l'œuvre dans ce que nous regardons, brouille notre regard et nous interroge<sup>47</sup>. L'exemple choisi par Didi-Huberman afin de démontrer comment un objet représentant un volume devient porteur de vide est celui du tombeau. D'une part, dit-il, « il y a ce que je vois du tombeau<sup>48</sup> », c'est-à-dire un volume, une masse de pierre ou de bois, littéralement une chose tangible. D'autre part, le tombeau peut aussi se voir comme porteur de vide, il peut contenir « *une espèce d'évidement* [au sens où quelque chose peut être vidé de son contenu]<sup>49</sup> ». Autrement dit, le spectateur, en regardant un tombeau, peut penser à ce qu'il représente, à ce qu'il signifie : la mort de l'individu qui y est couché et, par extension, sa propre perte. Sa vision se double et se trouble, l'amenant à sombrer dans l'angoisse.

C'est donc en montrant à la fois un volume et un vide, un « c'est là » et « c'est perdu », pour reprendre le langage de Roland Barthes, que l'image en vient à questionner celui qui la regarde. Opération dialectique, l'implication du vide et de la perte dans le processus qui double la signification du volume et inquiète le spectateur (le fait que le tombeau devienne non pas seulement un coffre de bois mais un objet nous faisant miroiter notre propre perte, par exemple) est des plus complexes. Reprenant la notion d'*aura* de Walter Benjamin<sup>50</sup>, Didi-Huberman cherche à comprendre comment cette double distance en vient à « inquiéter notre voir<sup>51</sup> ».

[...] L'*aura*. [...] c'est-à-dire, à proprement parlé, un *espace œuvré*, [...] comme un subtil tissu ou bien comme un événement unique, étrange, qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet. [...] Un paradigme visuel que Benjamin présenterait comme un *pouvoir de la distance*. [...] Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>50</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971 [1931], p. 70; cité dans Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>51</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 102.

s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement [...]. Une œuvre d'absence allant et venant, sous nos yeux et hors de notre vue, une œuvre anadyomène de l'absence<sup>52</sup>.

Concrètement, nous explique Didi-Huberman, la brèche qui s'ouvre pour permettre à cette dialectique de se déclencher se manifeste dans le « jeu *anadyomène*, rythmique, de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition<sup>53</sup> ». Cette oscillation montre d'où ce qui est disparu provient, ce qui trouble notre vision et notre pensée. Ce qui est absent, ce qui est invisible à nos yeux, interroge notre propre rapport à la mort, nous menaçant de nous perdre nous-mêmes. « Repérer les disjonctions à l'œuvre, c'est souvent mettre à jour le travail même –et la beauté– des œuvres<sup>54</sup> » conclut le théoricien, soulignant qu'il ne faut pas s'occuper spécifiquement de ce que l'on voit (visible) ni de ce que l'on perçoit (invisible), mais qu'il faut davantage explorer l'entre. Enfin, nous devons dialectiser l'image pour penser la brèche d'où s'observe ce dilemme.

Afin de mener à bien sa réflexion, Didi-Huberman prend pour exemple le jeu de la bobine, scène importante dans le travail de Freud : un enfant lance une bobine attachée à une ficelle au loin. Lorsque, soustraite à sa vue, l'enfant désire la ravoir, il tire sur la corde et la bobine revient à lui. En montrant que ce jeu repose sur la dialectique présence et absence ou visible et invisible, Didi-Huberman montre comment l'altercation, le pouvoir de changer d'un état à l'autre (du visible à l'invisible), permet de penser la brèche d'où notre regard est inquiété. Dans la bobine, nous indique-t-il, la perte se devine, parce que loin de l'enfant, celle-ci est invisible. Par contre, il sait qu'elle lui reviendra lorsqu'il tirera le fil vers lui. Pour que l'image puisse traduire cette dynamique ensorcelante, elle doit être porteuse d'un *c'est là* et d'un *c'est absent*, comme la bobine est porteuse de l'expérience de l'absence et de la présence. C'est le jeu visuel qui consiste à franchir les seuils qui créera notre inquiétude.

Être à la frontière du visible et de l'invisible, être prisonnier d'un phénomène oscillant, fait prendre conscience que l'objet regardé contient une contradiction et,

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 43

possiblement, la capacité de nous faire sentir une perte profonde. Quand ce que nous voyons renferme à la fois un volume et un vide, quand ce qui semble stable se scinde, quand une dialectique est à l'œuvre dans une image, quand la masse et l'excavation se côtoient, un mouvement anadyomène se perçoit qui vient à nous déchirer et à nous déchirer de nous-mêmes. Cette désorientation naît d'une frontière qui s'effrite et chancelle.

### 1.2.3 François Noudelmann et l'insupportable

À l'instar de Georges Didi-Huberman, François Noudelmann, dans *Image et absence, essai sur le regard*, appréhende également l'image comme potentiellement porteuse d'une fissure. Celle-ci s'observe depuis la relation que le regardant entretient avec l'image contemplée. En effet, Noudelmann, à la suite de Barthes, perçoit le référent de l'image photographique en lien avec ce qui est perdu. Soulignant que l'objet photographié « est là de ne pas être là<sup>55</sup> », le théoricien explique que l'image incorpore le processus d'absence parce que les objets en images sont expulsés de leur situation première; ils sont en quelque sorte une absence au sein du monde. Le monde, nous dit Noudelmann, « ne présente pas sa visibilité charnelle de façon compacte et synthétique, au contraire il est traversé de ruptures qui obligent le regard à s'écarter à la fois des choses et de lui-même<sup>56</sup> ». C'est en ce sens que la photographie révèle toute sa puissance : elle est apte à représenter ces ruptures, ces décalages parce qu'elle montre et actualise sans cesse un *ça a été*.

Par ailleurs, la photographie possède la particularité de conjurer l'absence de la chose perdue. En donnant présence à l'absence, l'image joue d'ambivalence puisqu'elle maintient ce qui s'absente. Il y a alors un effacement des frontières entre ce qui est et ce qui n'est plus, parce que la photographie indique et témoigne de ce qui est resté et parti tout à la fois : « elle porte l'insupportable<sup>57</sup> », dira Noudelmann, soulignant que l'image tire son référent à même la perte et l'absence.

<sup>55</sup>François Noudelmann, *Image et absence, essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 69.

Enfin, la photo porte en elle une oscillation, un constant va-et-vient provoqué par la présence/absence du référent photographique. De surcroît, le négatif photographique permet de penser la photographie en termes de renversement et de balancement; la pellicule photographique présentant l'inverse des teintes et des couleurs de l'objet original pris en photo. Cet effet de balancement, explique Noudelmann, participe aux transgressions des frontières qui permettent de voir plus loin que la représentation photographique, induisant un questionnement face à ce que l'on voit. Ce trouble, ces oscillations, perturbent notre regard, dévoilant du même coup la spécificité de l'image : l'écart entre la situation de celui qui regarde, l'intériorisation de l'image regardée, et le représentant. La puissance de la photographie se fait alors sentir et l'image résonne, oscille, en créant une fissure d'où l'absence peut être contemplée.

Apportant une attention particulière à ce qui est visible et invisible dans une photographie, François Noudelmann stipule que ce conflit du regard ne peut qu'imprégner toute pensée sur les images<sup>58</sup>. La frontière entre ce qui apparaît et ce qui est caché est floue et toujours transgressée parce que « ce qui est tracé dit aussi bien ce qui est resté que ce qui est parti; et plus encore, ce qui est resté manifeste et engendre la disparition et la transmutation de ce qui s'est déposé »<sup>59</sup>. Dans son quatrième chapitre intitulé « Image et absence », Noudelmann explique que l'image doit être comprise dans et par son oscillation : oscillation du regard qui va et vient sur le cliché, oscillation entre présence et absence du référent photographique, oscillation entre la « chose et son objet ». Bref, « l'image tord le sens auquel l'homme du concept impose un tuteur pour le maintenir et le diriger au plus droit »<sup>60</sup>. Les différentes formes d'oscillation engendrent une brèche, « un séisme silencieux »<sup>61</sup>, dira Noudelmann, d'où une étrangeté naît. Comme Didi-Huberman, Noudelmann montre que cette angoisse vient de la confrontation à la mort (Noudelmann utilise le mot « absence ») que le spectateur ne peut que contempler. « La faille qui s'ensuit met en question l'œil qui regarde, et sa faculté à s'absenter de la chose tout en demeurant dans "l'œil" de la chose »<sup>62</sup>,

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 159.

conclut le penseur. Enfin, la substance de la fissure suppose « un vide en devenir <sup>63</sup> », le regardant n'ayant alors d'autre choix que d'être inquiet face à cette brèche provoquée par l'oscillation. Cette réaction implique nos angoisses, nos défaillances, nos oublis et nos pertes.

#### 1.2.4 La perte et le seuil : deux éléments importants pour l'étude de Sophie Calle

Dans *la chambre claire*, Roland Barthes considère la photographie dans son rapport à la mort : « Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi, c'est la Mort <sup>64</sup> », dit-il. Bien que l'image photographique tente de rendre son sujet « vivant », Barthes ne peut qu'y apercevoir un lien avec la mort, ne serait-ce que parce que l'événement montré n'est plus. De par sa relation avec le passé, la photo ne peut que nous rappeler notre destin, c'est-à-dire notre propre fin, puisqu'inlassablement, le temps passe. À l'œuvre dans l'image, le Réel et le Vivant déstabilisent le spectateur parce que cette « confusion perverse <sup>65</sup> » entre ce qui a été et ce qui n'est plus induit de la mélancolie, de l'étonnement ou de l'angoisse. Le *punctum*, traduit particulièrement bien les sentiments que nous tenterons de décrire tout au long de ce travail. Pourquoi certaines photographies de Sophie Calle remuent en nous de tels sentiments ? Pourquoi les images présentées nous attirent-elles ? Nous croyons que l'étude de la modalité du visible mise de l'avant par Georges Didi-Huberman nous apportera la solution. Particulièrement, nous pensons que l'investissement du seuil entre le visible et l'invisible, dans les travaux de la plasticienne française, induit une inquiétante étrangeté qui questionne notre propre clarté formelle. Cette interrogation, cette angoisse se construit sur l'aller-retour, sur le franchissement des frontières et sur l'ambiguïté qu'instaure Calle dans bon nombre de ses phototextes.

Par ailleurs, tout au long de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman met l'accent sur les limites qui s'effacent et vacillent en tant que lieu d'où peut surgir la brèche cristallisant notre propre perte. Pour clore son ouvrage, le penseur examine

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>64</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 32.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 123.

un extrait du *Procès* de Kafka<sup>66</sup> afin de souligner la puissance du seuil, sa capacité à nous ensorceler et sa relation à la mort. C'est en ce sens que l'homme de la campagne, devant l'incommodante situation que lui impose le gardien, c'est-à-dire toujours sur le seuil, à l'entrée de la porte, terminera ses jours. C'est là « une écriture très exacte de l'inquiétante étrangeté<sup>67</sup> », annonce Didi-Huberman à la fin de la citation. Rappelons que, chez Freud, l'inquiétante étrangeté ne peut s'envisager sans l'idée de la mort. Dans *Das Unheimliche*, le psychanalyste souligne que tout ce qui se rattache à la « mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants<sup>68</sup> » est étrangement inquiétant parce que notre biologie n'a pu encore déterminer si le destin de l'homme est bien la mort ou si cette dernière peut être évitée<sup>69</sup>. Toujours selon Freud, l'inquiétante étrangeté, ce malaise né d'une brisure dans la rationalité de la vie courante, se déclare particulièrement dans les cas où le réel et la réalité se mélangent avec l'irréel et l'imaginaire; bref, lorsque « [...] les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel [...] »<sup>70</sup>. Enfin, le sentiment qui nous anime lorsqu'une brèche s'ouvre dans ce que nous regardons et que Didi-Huberman rapproche de l'inquiétante étrangeté, ne peut se comprendre sans un rapport direct avec la mort, la perte et l'absence parce qu'elle questionne notre propre devenir. L'homme de la campagne, dans *Le procès*, l'aura appris à ses dépens, lui qui a passé sa vie dans l'*entre*, toujours sur le seuil. De continuellement se situer dans l'entre-deux, il en est venu à y laisser sa vie.

C'est dans cette optique que nous voulons envisager les phototextes de Sophie Calle : comme des images où la frontière entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas est sans cesse sollicitée, plongeant le regardant dans l'*entre*, lui faisant miroiter sa propre perte. Enfin, nous voulons aborder les images calliennes de la même façon que Georges Didi-Huberman :

Et chacun devant l'image se tient comme *devant* une porte ouverte *dans* le cadre de laquelle on ne peut pas passer, on ne peut pas entrer. [...] Regarder, ce serait prendre

<sup>66</sup> Franz Kafka, *Le Procès*, trad. A. Vialatte et M. Robert, cf. *Œuvres complètes*, éd. C. David, Paris, Gallimard, 1976-1989 [1914-1916], I, p. 453-455; cité dans Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 188.

<sup>67</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 188.

<sup>68</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (« L'inquiétante étrangeté »), Paris, Gallimard, 1933 [1919], p. 24.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 26.

acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle <sup>71</sup>.

Nous stipulons donc que le seuil investi au sein des phototextes de Sophie Calle permet de penser la brèche d'où notre regard est inquiété, particulièrement à cause de ce positionnement de l'*entre* et du mouvement anadyomène, pour reprendre le langage de Didi-Huberman. Enfin, cette inquiétude est en lien direct avec nos propres angoisses et notre fatalité à tous : la mort. Autrement dit, nous entendons démontrer que la frontière callienne entre ce qui est visible et invisible, est un « seuil interminable <sup>72</sup> », pour faire écho à Didi-Huberman, œuvrant à nous montrer nos inquiétudes et nos blessures.

### 1.3 Corpus

D'une part, afin de bien cerner cette modalité du visible à l'œuvre dans les travaux de Sophie Calle, et, d'autre part, parce que l'ampleur de ce travail ne nous permet pas d'étudier toutes les œuvres de l'artiste, nous spécifierons maintenant le choix du corpus. Nous concentrerons notre étude sur deux couples de phototextes, présentant chacun des variantes du système visible/invisible. Les dynamiques présence/absence et voir/être vu cristalliseront les différentes facettes de ce système. Enfin, pour mener à bien cette analyse, deux figures seront examinées en lien avec les textes afin de rendre compte des modalités du visible/invisible, soit l'empreinte et la trace.

Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'une figure? Comment l'empreinte et la trace, au sein des travaux de Sophie Calle, en viennent-elles à incarner l'objet de notre étude? Comment pouvons-nous étudier les différentes composantes du système visible et invisible par le truchement de l'empreinte et de la trace? Quel apport pouvons-nous tirer de l'analyse de ces deux figures? Bertrand Gervais, dans son essai *Figures, lecture*, tente de répondre à ces questions. Dans l'introduction de son ouvrage, Gervais annonce que « la figure apparaît souvent comme un coup de foudre <sup>73</sup> », soulignant ainsi le côté soudain et frappant de la figure. Celle-ci, nous apprend-il, est un concept imaginaire, « un objet de pensée », un signe

<sup>71</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 192.

<sup>72</sup> Ibid., p. 195.

<sup>73</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 15.



complexe et chargé de signification pour celui à qui elle apparaît : « Ses fonctions sont multiples, elle est un foyer de l'attention et, en tant que signe, elle sert d'interface et de relais, elle appelle et suscite des commentaires, elle sert de principe interprétatif <sup>74</sup> ». En d'autres mots, la figure devient utile lorsqu'elle s'empreint de sens, passant de simple objet à signe dynamique. Source de savoirs, elle permet alors de comprendre des processus difficilement saisissables. Afin de rendre compte de l'apparition des figures et pour voir comment celles-ci en viennent à devenir l'interprétation d'une chose autre, Gervais en cerne les trois dimensions :

elle est à la fois signe, c'est-à-dire qu'elle existe comme marque concrète – texte, image, trace quelconque ; objet immédiat ou de pensée, puisque ce signe renvoie à quelque chose ; et interprétant, qui identifie l'ensemble des savoirs impliqués dans l'établissement de la relation entre le signe et son objet <sup>75</sup>.

Ces trois dimensions seront celles qui nous préoccuperont tout au long de ce travail lorsqu'il sera question de l'empreinte et de la trace.

Dans un article portant sur la figure de l'enfant dans quelques travaux de Sophie Calle, Bertrand Gervais envisage également la figure comme détentrice d'une aura, au sens donné par Walter Benjamin et interprété par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* et auquel nous voulons aussi faire référence. L'aura est « un paradigme visuel que Benjamin présente avant tout comme un *pouvoir de la distance* : "Unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être" <sup>76</sup> », explique Didi-Huberman, soulignant la double distance de l'objet auratique, sa capacité à présenter à la fois sa présence et son absence. Ici, la figure prend l'apparence d'une forme qui peut facilement se substituer à l'objet auquel elle fait référence. En d'autres mots, la figure induit une présence à l'absence, elle agit comme illusion et comme abstraction. Elle intervient alors comme un artifice mental et révèle tout son potentiel sémiotique, son potentiel à faire sens. Dans le cas des phototextes de Sophie Calle, nous étudierons les figures de l'empreinte et de la trace en tant qu'objets auratiques, c'est-à-dire en tant qu'objets de substitution présentant à la fois quelque chose de proche et d'éloigné, incarnation de l'élément auquel elles font

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>76</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 103.

référence. Dans l'optique qui nous intéresse, l'empreinte et la trace deviennent alors des moyens concrets qui nous permettent de mieux saisir la subtilité du système visible /invisible. En relevant ces figures au sein de notre corpus, nous serons en mesure de voir comment s'articule et comment se déploie la brèche sise au seuil du visible et de l'invisible. Mais avant tout, examinons la logique qui nous permet d'associer chaque couple de phototextes avec une figure en particulier.

### 1.3.1 *L'Hôtel* et *Les dormeurs* : l'empreinte, première figure du dynamisme visible/invisible

*L'Hôtel* et *Les dormeurs* constitueront les deux premiers ouvrages étudiés dans le cadre de cette recherche. Nous y observerons la figure de l'empreinte afin de voir comment s'articule le rapport visible/invisible. Par le biais des images du lit, où apparaissent les marques en relief des individus invités par l'artiste à s'y coucher (dans *Les dormeurs*) ou dont elle a surpris le passage (dans *L'hôtel*), nous serons en mesure d'examiner le déploiement de la dynamique frontalière qui induit un trouble dans ce que nous voyons.

Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *L'empreinte*, envisage celle-ci comme un jeu à « l'apparence fausse de simplicité<sup>77</sup> ». L'empreinte, rappelle-t-il, possède la caractéristique de montrer à la fois sa technique de fabrication et son résultat (comment c'est fait et comment cela se voit). Signe et sens à la fois, celle-ci possède une double instance que Calle n'hésite pas à mettre de l'avant, donnant naissance à un jeu frontalier. Le visible et l'invisible sont à l'avant plan : les empreintes des individus de passage témoignent à la fois d'une présence (une personne s'est couchée dans un lit et sa forme y est restée) et d'une absence (pour qu'il y ait empreinte, la personne couchée doit s'être retirée). Enfin, l'empreinte est la marque du passage des individus, de leurs allées et venues, de leur présence et de leur absence simultanément, à la manière de l'objet auratique.

### 1.3.2 *Suite vénitienne* et *La filature* : la trace, deuxième figure du dynamisme visible/invisible

---

<sup>77</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, Paris, Centre George Pompidou, 1997, p. 10.

Nous nous servirons ensuite des deux ouvrages *Suite vénitienne* et *La filature* pour pousser plus avant notre examen de la relation frontalière propre au rapport visible et invisible. Nous recourrons à la figure de la trace afin de montrer que les travaux de la plasticienne sont construits sur la dialectique voir/être vu, dialectique qui, conformément à son effet ambivalent, interroge ce qui se voit et ce qui ne se voit pas.

*Suite vénitienne* et *La filature* comportent tous deux des éléments relevant de la trace : dans le premier, Calle suit à la trace un inconnu, tandis que dans le second, elle laisse elle-même des traces qu'un détective embauché par elle doit relever. Ces différentes marques seront envisagées comme autant de pistes à suivre, de chemins, qui possèdent une relation étroite avec autrui de même qu'avec le passé. Par leurs jeux de cache-cache, les surveillés et les surveillants montrent le caractère ludique de leur démarche, caractère qui met de l'avant le franchissement des frontières. Ce franchissement, cette mouvance, fera en sorte de dévoiler simultanément des apparitions et des disparitions à l'œuvre dans les différents mécanismes visuels présents dans la dynamique voir et être vu qui régit la filature. Phénomène à la fois séducteur et violent<sup>78</sup>, selon Jean Baudrillard, la filature permet de cerner le caractère inquiétant des jeux du regard.

---

<sup>78</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, op. cit., 1983.

## CHAPITRE II

### LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DE L'EMPREINTE DANS *L'HÔTEL* ET *LES DORMEURS* : LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE À L'OEUVRE

Depuis toujours, les empreintes ont fasciné les gens. Que cela soit sous forme de peintures rupestres, de traces laissées dans la boue, de sillons, de foulées, d'estampes, de poinçons, de sceaux, de vestiges, de moules fabriqués en série, toutes ces marques en relief n'ont cessé de nous impressionner. Au-delà de son caractère énigmatique, l'empreinte est d'abord et avant tout un geste technique : faire une empreinte, c'est laisser une trace, c'est montrer notre passage. Mais l'empreinte est bien plus qu'une simple pression d'un corps contre un autre. C'est un phénomène à la fois complexe et intrigant.

#### 2.1 L'empreinte technique

À première vue, l'étude de l'empreinte peut sembler banale et anodine parce que c'est un phénomène facilement observable. Pourtant, en dépit de son omniprésence, l'empreinte reste une manifestation particulière que peu de chercheurs ont tenté de comprendre. Quelques-uns d'entre eux ont toutefois vu dans l'empreinte un fait des plus intéressants en ce qui concerne l'homme et l'art. Dans le premier chapitre de l'imposant catalogue *L'empreinte*, Georges Didi-Huberman offre une de l'empreinte la définition suivante :

Faire une empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose. [...] Une connotation fréquente de l'empreinte est que son résultat perdure, que son geste donne lieu à une « marque durable ». Quoi qu'il en soit, une empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 23.

Soulignant que l’empreinte est avant tout un geste technique, Didi-Huberman fait le pari d’en étudier l’histoire afin d’expliquer les différentes fonctions et caractéristiques qui lui sont propres. Toutefois, les débats actuels à propos du modernisme (critique de l’art moderne, remise en question des théories de Walter Benjamin sur l’origine de l’art et la perte de celle-ci, débat sur la reproduction et l’imitation à la façon de Marcel Duchamp, etc.) forcent Didi-Huberman à justifier, avant toutes choses, son désir d’envisager l’empreinte comme une forme d’art, d’une part parce que celle-ci est un geste rudimentaire et primitif, d’autre part parce qu’elle est un phénomène facilement imitable particulièrement par nos grands systèmes de production en série : les usines fabriquent tous les jours, par moulage, des centaines de répliques obtenues à partir d’empreintes, ce qui semble éloigner l’empreinte de toute forme d’art. Ces marques produites en série s’avèrent cependant beaucoup moins fascinantes que leurs consœurs dites « primitives » car elles n’ont pas, à proprement parler, de contexte de fabrication unique. C’est ce contexte de fabrication qui nous préoccupera tout au long de l’analyse, particulièrement lorsque nous examinerons l’anachronisme et la dialectique du phénomène de l’empreinte.

Avant de se pencher sur l’historicité des traces en relief, Didi-Huberman explique pourquoi il ne s’attarde pas aux empreintes usinées : « L’empreinte ne revêt certes pas la même signification technique –et symbolique– selon qu’elle est pratiquée à l’ère de la “reproduction mécanisée” ou avant celle-ci [j’ajouterai également en dehors de celle-ci]<sup>80</sup> ». L’empreinte réalisée à la chaîne ne possède pas d’anthropologie, c’est-à-dire qu’elle n’a pas de « relation » spécifique avec le passé, qu’elle ne « travaille » pas le temps de la même manière qu’une empreinte non mécanisée. L’empreinte « primitive » est toujours déjà en relation avec le passé et avec le présent : « elle regarde dans tous les sens du temps<sup>81</sup> », dira Didi-Huberman. L’aura, dont parle Walter Benjamin, ce « lointain à la fois proche et inaccessible et, par là, apte à entretenir avec nous et notre entourage un dialogue

---

<sup>80</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L’empreinte*, op. cit., p. 24.

<sup>81</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 29.

inépuisable<sup>82</sup>», est, en fait, l'une des caractéristiques de ces empreintes primitives produites en dehors des procédés mécanisés. Loin de vouloir nous étendre sur le sujet de l'aura et, par le fait même, sur les multiples contestations de cette théorie aujourd'hui, particulièrement avec la montée de l'art *ready-made*<sup>83</sup>, nous souhaitons simplement faire une brève distinction entre deux types d'empreinte (primitive et mécanisée) afin de concentrer notre étude, tout comme Didi-Huberman, sur l'une d'entre elles, soit l'empreinte dite primitive.

C'est en regard de ce type de reproduction que nous analyserons les œuvres de Sophie Calle. En effet, Calle n'emploie pas de procédés mécaniques pour créer et dupliquer ses marques en relief. Au contraire, elle « cherche » des traces humaines, elle scrute l'intime, elle use de ce « geste prédateur qui surgit sans crier gare<sup>84</sup>», pour reprendre les mots d'Anne Sauvageot, afin de « créer » un original à chaque fois. « L'esthétique de la sérialité<sup>85</sup>», cette « répétition agréable d'un motif déjà connu<sup>86</sup>», est mise en scène chez Calle lorsqu'elle nous expose invariablement les mêmes clichés : elle montre, page après page, des photographies de lits ou de chambres d'hôtel, toujours selon le même schéma. Par ailleurs, ses performances, nous l'avons dit, prennent appui sur des rituels qui accentuent l'impression de routine et de répétition, ce qui fait en sorte que les photos et les textes de Calle se ressemblent grandement à l'intérieur d'un même projet. Les dispositifs mis sur pied par l'artiste sont autant de séquences répétitives. textes et images se côtoyant presque toujours de la même manière sur la page : image en haut et texte en bas ou image à gauche et texte à droite, afin de produire une sérialité. Mais malgré les ressemblances, Calle use d'ingéniosité et d'originalité à chaque séquence produite. Il y a ici un désir évident de créer quelque chose de différent à travers cette redondance, comme l'explique Anne Sauvageot :

Ce sont autant de *suites* à partir d'un schème fixe, les *mêmes* lieux sont traversés, les choses sont déjà dites et des actes *similaires* sont exécutés avec monotonie. La création se prévaut du *même*. Mais Sophie Calle ne se contente pas de produire en série le même

<sup>82</sup> Raymond Court, « La modernité esthétique en plein séisme » in *Études*, oct. 2007, p. 13

<sup>83</sup> Objets pris au hasard, objets de tous les jours, objets manufacturés et présentés comme œuvres d'art. On cite souvent les travaux de Marcel Duchamp lorsque l'on parle de *ready-made*.

<sup>84</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 12.

<sup>85</sup> Terme employé par Umberto Eco dans « L'innovation dans le sériel » in *Les Cahiers de philosophie*, no 6, 1988, pas de pages de référence.

<sup>86</sup> Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » in *Réseaux*, vol. 12, no. 68, 1994, p. 11.

objet – ce serait trop hasardeux! –, elle préfère le plus souvent produire en séries des œuvres apparemment différentes. Les mêmes histoires prennent un tour nouveau et se présentent comme inédites. Elles peuvent être la reprise d'un thème à succès ou leur suite<sup>87</sup>.

L'originalité de chaque trace fascine, envoute, et c'est dans ces différentes « circonstances d'empreintes »<sup>88</sup> que l'intérêt du spectateur pour celles-ci se développe. Comment cette trace s'est-elle retrouvée là? Par quel moyen? Depuis combien de temps? Pourquoi s'acharner, au fil des pages, à les présenter? Toutes ces questions traversent l'esprit du regardant lorsqu'il est confronté à une marque en relief dans les œuvres de Sophie Calle.

Didi-Huberman, dans *Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, tente de répondre à ces questions en envisageant les particularités de l'empreinte suivant les circonstances de sa fabrication, induisant dès lors une relation particulière au temps. Selon le théoricien, l'empreinte, bien que geste technique, peut être considérée comme une source de pouvoir, une exigence, une matrice, une expérience, etc. Mais comment s'articule l'envoutement que peuvent produire certaines de ces marques en relief?

### 2.1.1 L'empreinte : anachronisme et dialectique

En ouverture du catalogue *L'empreinte*, Didi-Huberman insiste sur le fait que celle-ci est une « image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment et se critiquent mutuellement »<sup>89</sup>. Ce travail temporel induit une certaine fascination parce que, confronté à des problèmes d'origine (depuis quand ce que je vois existe-t-il?), le regardant doit envisager l'histoire à rebrousse-poil. Le passé « travaille », « œuvre » la matière où s'estampe un objet ou un corps, dévoilant ainsi tout le mystère et la difficulté du temps parce que nous ne pouvons dire depuis combien de temps l'empreinte a été faite. Celle-ci doit dès lors être

<sup>87</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 118.

<sup>88</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p. 11.

<sup>89</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 17.

comprise suivant deux niveaux temporels : le présent et le passé<sup>90</sup>, explique Didi-Huberman, dans une perspective anachronique :

Le point de vue anachronique devrait avoir pour charge de mettre au jour cette complexité même [lorsque le passé et le présent travaillent dans une empreinte, lorsque l'empreinte questionne le temps] : comprendre la dynamique des "survivances" en jeu; décrire comment, dans une œuvre produite par empreinte, l'*immémorial* d'un savoir-faire rencontre une pratique *actuelle* pour former un éclair, une constellation, l'"image dialectique" [...] ou pour le dire d'une façon plus nietzschéenne, d'un objet *inactuel*<sup>91</sup>.

En utilisant le terme d'anachronisme, Didi-Huberman souligne la complexité du temps qui se fige au creux de l'empreinte, que le spectateur questionne et interroge sans cesse. Mais quel est ce rapport au temps que la contemplation entraîne?

Poser cette question, lorsque l'on parle de l'empreinte, c'est interroger l'*avant* et le *maintenant*, le *toujours* et l'*après*<sup>92</sup>, nous indique Didi-Huberman. C'est également se demander si, à travers le temps, l'empreinte *perd* quelque chose, si elle se rapproche plus de l'original ou du fac-similé. L'empreinte est-elle *la* chose ou *l'autre* chose? Est-elle une reproduction ou le même? Ce à quoi Didi-Huberman répond :

Je dirai que l'empreinte est l'"image dialectique" la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous est aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte); quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact<sup>93</sup>.

Phénomène dialectique parce qu'il montre le présent et le passé, ou, pour le dire à la façon de Didi-Huberman, la « collision de deux ordres de réalités hétérogènes<sup>94</sup> », l'empreinte montre à la fois une présence et une absence, « un *là* et un *non-là*<sup>95</sup> », établissant une frontière toujours oscillante :

Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des « revenances », des

<sup>90</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p. 12.

<sup>91</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 17.

<sup>92</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p. 29.

<sup>93</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 19.

<sup>94</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.46-47.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 47.



*survivances* : choses parties au loin, mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence<sup>96</sup>.

Ce jeu sur deux niveaux s'accroît davantage lorsque l'on observe l'empreinte face à son rapport à la mort. À l'origine, nous apprend Didi-Huberman, les formes issues des empreintes renvoient aux pratiques funéraires<sup>97</sup>. Les statues de différents saints, de dieux ou de déesses ainsi que les multitudes de représentations iconiques des personnages bibliques sont des preuves réelles du désir des humains de se souvenir et de rendre éternelles les figures importantes. En immortalisant un visage ou un buste avec un moule, par exemple, l'homme tente de garder ce qui est disparu. On cherche alors à *intemporaliser* un objet, à inscrire quelque chose qui « a été » dans le présent et dans la continuité, d'où l'anachronisme de l'empreinte.

En ce sens, lorsque le spectateur regarde une empreinte (telle une marque dans un lit) il sait qu'un corps a été couché à cet endroit, à un certain moment de l'histoire. Faisant référence au « ça-a-été » de Roland Barthes, Didi-Huberman explique que ce qui existe dans le temps, le rapport au temps de l'empreinte, se retrouve cristallisé dans les marques contemplées. Enfin, l'empreinte joue à la fois avec le passé (quelqu'un a laissé une trace, quelqu'un a fait sa marque dans l'histoire) et avec le présent (on contemple ce passé en ce moment même) :

Il y a donc une double dimension, une double distance temporelle dans chaque objet issu d'une empreinte, une dimension d'*origine* s'y noue à une dimension de *fin*, à une dimension mortifianche qui, elle aussi défie l'histoire [...]<sup>98</sup>.

Enfin, l'image de l'empreinte devient dialectique par ce qu'elle représente : une trace de quelque chose qui a été, une marque de quelque chose qui a déjà existé mais qui n'est plus et dont on garde l'essence.

C'est en regard de cette dichotomie présent/passé que doit se comprendre la dialectique des images calliennes. Dans une empreinte, il y a à la fois contact et non-contact,

---

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>98</sup>*Ibid.*, p. 123.

présence et absence, ce que Didi-Huberman nomme « survivance » ou « revenances<sup>99</sup> ». Cette survivance est ce qui nous intéresse dans l'étude des figures de lit chez Sophie Calle parce que c'est à travers celles-ci que nous serons à même de percevoir la frontière entre ce qui est visible (ici les traces des corps) et ce qui ne l'est pas (les traces évoquant que les corps ont déjà été là, mais sont maintenant partis). L'examen de ce seuil permettra de dévoiler la complexité du processus de l'anachronisme, faisant en sorte que le spectateur questionne ce qu'il contemple : il y a eu quelqu'un ici dans le passé, je peux le voir, mais cette personne n'est plus et je peux le voir également. Est à l'œuvre, ici, la scission du regard dans toute son aporie.

## 2.2 Lits, draps et morceaux de tissus, ou les porteurs d'empreintes dialectiques chez Sophie Calle

Si Sophie Calle aime particulièrement répéter sans cesse le même schéma artistique afin de créer son œuvre, elle aime aussi faire valoir une certaine authenticité dans sa pratique. Cela se remarque aisément dans ses ouvrages *L'Hôtel* et *Les Dormeurs*. Ici, le lit et les draps forment une trame commune. Lits faits et défaits, lits vides ou occupés, coussins renfoncés et déplacés, dormeurs pris en flagrant délit de sommeil, un bras ou une jambe dépassant du lit. Les plis et les couvertures forment des amoncellements de tissus qui laissent souvent voir la forme des corps couchés ou qui sont partis. Anne Sauvageot dans *Sophie Calle, l'art caméléon*, offre un amusant « abécédaire de Sophie Calle ». Pour chacune des lettres de l'alphabet se trouve un mot-clef de l'œuvre de l'artiste. La lettre « C » est intéressante dans le cadre de notre étude :

C comme Chambre. [...] La chambre dans le vocabulaire, les performances ou les installations de Sophie Calle est une figure incontournable, continûment recyclée. [...] L'art intimiste de Sophie Calle prend une tournure et, [...] lits et draps constituent d'ores et déjà le lien indicel qui noue l'auteur à son propre univers. Le lit, creuset des corps, et les draps constituent les doubles dermiques de Sophie Calle<sup>100</sup>.

Il y a, chez Calle, présence de traces et de marques corporelles au creux des lits, traces qui nous fascinent et nous questionnent, non seulement dans les deux ouvrages étudiés, mais également dans bon nombre de ses œuvres. *Douleur exquise* et *Des histoires vraies* +

<sup>99</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 33.

<sup>100</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 31-32.

*dix* en sont de bons exemples : les lits, les draps, les tissus et les coussins y sont légion. Dans le premier, le lit sur lequel est posé le téléphone rouge, symbole de la douleur de Calle lorsqu'elle attendait inutilement son amoureux à New Delhi au terme de son voyage de 92 jours, est présent sur près de 37 pages. Le cliché du lit vide, qui évoque l'absence de M., est repassé afin d'« épuis[er] [sa] propre histoire [celle de Calle] à force de la raconter, ou bien [de] relativis[er] [sa] peine face à celle des autres <sup>101</sup>». Du côté de *Des histoires vraies + dix*, où Calle présente de courtes historiottes et les photographies qui leur sont rattachées, ce n'est pas moins de huit pages qui offrent des lits ou des draps à voir. Certains de ceux-ci n'ont d'ailleurs parfois aucun lien avec l'anecdote racontée par l'artiste : le récit « L'érection <sup>102</sup> », par exemple, où Sophie Calle relate en 10 lignes l'histoire de son film *No Sex Last Night* <sup>103</sup>, se retrouve accolée à l'image d'un lit tiré à quatre épingles. Les lits font partie intégrante de l'art intimiste de Calle, qu'ils fassent référence à l'inusité, comme dans *Chambre avec vue* <sup>104</sup>, ou à la vie ordinaire, comme dans *L'hôtel*, résume Anne Sauvageot <sup>105</sup>. Dans son article sur le film *No Sex Last Night*, Stéphane Bouquet aborde brièvement la question des figures obsessionnelles que Calle ne cesse de mettre de l'avant dans ses séquences, autant filmiques que photographiques. Ces figures, « toutes éminemment sexuelles <sup>106</sup> », selon Bouquet, sont « les lieux où le sexe obsède par son absence [...] : photos de lits défaits où pourtant il n'y a pas eu de rapport sexuel <sup>107</sup> ». Calle est hantée par le lit parce que celui-ci est le symbole même de la vie courante, du quotidien et de l'intime, sujets de prédilection de Calle. Bien des critiques et chercheurs ont d'ailleurs perçu le lit et ses multiples représentations comme étant le leitmotiv de son œuvre, parce que sa mise en scène permet justement d'exploiter à la fois sa vie privée et celle des autres.

<sup>101</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, Paris, Arles, Actes Sud, 2003, p. 202-203.

<sup>102</sup> Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 64-65.

<sup>103</sup> Dans le film *No Sex Last Night*, Calle filme sans cesse les lits défaits afin de montrer que le sexe n'a pas été consommé.

<sup>104</sup> *Chambre avec vue* est une performance réalisée par Sophie Calle, à Paris, lors de la première Nuit Blanche en 2002. Elle demandait aux gens qui venaient la visiter dans un lit placé tout en haut de la Tour Eiffel, de lui raconter une histoire qui lui permettrait de rester éveillée toute la nuit. Chaque conteur avait un maximum de 5 minutes de parole. La Nuit Blanche est un événement annuel à Paris qui a pour but de rendre visible et d'investir différents lieux dans la ville et de célébrer l'art

<sup>105</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 32.

<sup>106</sup> Stéphane Bouquet, « Ennuis de nocces » in *Cahiers du cinéma*, no. 498, janvier 1996, p. 72.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 72.

Dans son livre portant sur le lit et ses différents rôles au cours des époques et des cultures, Alecia Beldegreen en dresse un portrait à travers les temps. Aujourd'hui associé à la vie privée, le lit était autrefois synonyme de vie publique. En France, à l'époque de Louis XIV, il n'était pas rare d'en posséder trois ou quatre selon leur utilité : lit de parade (où les maîtresses recevaient leurs visiteurs), lit de travail (où les femmes accouchaient), lit de justice (où le roi faisait ses assemblées formelles)<sup>108</sup>, etc. Ce n'est qu'après la Révolution Française que le lit revêt un caractère intime. En littérature, le lit, au cours des siècles, a souvent été associé à l'amour, à la naissance et à l'érotisme, de même qu'aux souffrances et à la mort<sup>109</sup>. Pour le prouver, Jean Goulemot en examine les différentes fonctions dans l'œuvre de Diderot : lit de souffrance, lit de séduction, lit d'espoir, lit de comédie, etc. Cependant, dans le roman érotique, dit-il, le lit joue un rôle particulier, rôle qu'il est intéressant de considérer dans le cadre de notre étude:

Le lit [est] l'instrument déformant qui permet l'accès au secret du corps. [...] Le roman pornographique doit donc se lire aussi comme les métamorphoses infinies du lit rendues nécessaires, [...], par la volonté de montrer ce qui n'est pas nécessairement visible<sup>110</sup>.

« Montrer ce qui n'est pas nécessairement visible », n'est-ce pas ce que Calle tente de faire lorsqu'elle présente inlassablement la même photo du lit défait de l'hôtel à New Delhi dans *Douleur exquise*? Ne cherche-t-elle pas à montrer que le lit où son amoureux n'est jamais venu n'est pas un lit ordinaire, que c'est le symbole même de l'échec amoureux puisque M. ne s'y est jamais présenté : le lit restera vide et l'amour ne sera pas consommé? C'est le même genre de constat que fait Calle lorsqu'elle filme, dans *No Sex Last Night*, les lits défaits où le sexe n'a pas eu lieu. Le lit fait ici office de témoin, c'est lui qui « parle » à la place de Sophie Calle, qui fait comprendre au spectateur que le contact sexuel entre les amoureux ne s'est jamais produit. Disons simplement que le lit est un personnage à part entière dans l'œuvre de l'artiste, ce que nous verrons plus en profondeur dans l'étude de *L'Hôtel* et des *Dormeurs*.

<sup>108</sup> Alecia Beldegreen, *The Bed*, New York, Stewar, Tabori & Chang, 1991, p. 33 et 36.

<sup>109</sup> Jean M. Goulemot, « Du lit et de la fable dans le roman érotique » in *Études françaises*, vol. 32, no. 2, p. 7-8.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 14.

De son côté, Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, relate l'expérience freudienne du petit enfant et de la bobine de fil qu'il jette au loin et ramène à lui, afin de montrer comment le processus de la dynamique visible/invisible opère (voir chapitre 1). Faisant le parallèle avec d'autres objets agissant de la même manière que la bobine, le théoricien aborde brièvement la question des draps<sup>111</sup>. Dans leur jeu, les enfants qui s'amuse avec une couverture en viendront inévitablement à vouloir se rendre invisibles pour leur entourage et s'isoleront sous le drap. Lorsque la couverture « le[s] touche tout à fait et l[es] isole dans l'emprise subtile de ses plis<sup>112</sup> », les enfants peuvent passer d'un état à un autre : l'un est mort (sous le drap) pendant que son ami le veille (en dehors du drap), et dans l'instant qui suit, les rôles sont échangés. Les enfants jouent à tuer et à être morts, ce qui les éclaire sur le travail du deuil. Le drap, parce qu'il est capable d'évoquer autre chose que sa propre représentation, permet à l'enfant de saisir le « pouvoir de l'altération<sup>113</sup> », cette double distance qui fait de l'objet une figuration de l'absence. Celui-ci, explique Didi-Huberman, agit à la manière d'un linceul, dans un « jeu du deuil<sup>114</sup> », faisant en sorte que l'enfant se sente regardé par la perte. Mettre la vie et la mort en mouvement, comme le fait l'enfant, est une façon de questionner le seuil entre présence et absence, visible et invisible; le drap, en particulier lorsqu'il nous recouvre, nous invite à sentir que nous pouvons tout perdre, à commencer par le monde qui nous entoure. De fait, il a cette particularité de représenter plusieurs choses à la fois : un linceul, le toit d'une maison où l'on se sent en sécurité, une robe, etc., ce qui le rend complexe et mystérieux. « [Le] drap –cette simple surface– a la capacité autrement fondamentale de produire un lieu, un réceptacle pour les corps, une volumétrie d'écrin<sup>115</sup> », résume Didi-Huberman.

### 2.2.1 Les draps et les lits dans *L'Hôtel*

En 1981, Sophie Calle se fait embaucher comme femme de chambre dans un hôtel de Venise. Pendant trois semaines, elle va s'occuper de douze chambres du quatrième étage.

<sup>111</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 58.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 61.

Armée d'un seau où sont rangés chiffons et produits nettoyants ainsi qu'appareil photo et magnétophone, Calle arpente les chambres des clients en photographiant et en détaillant leurs effets personnels. La fausse femme de ménage prend des clichés des lits, faits ou défaits, des vêtements qui traînent, des rebuts dans la poubelle, des produits de toilette, des trousseaux de maquillage, des journaux intimes et cartes postales, et note sur son calepin les détails de ses visites dans les chambres. Elle observe aussi « les signes de l'installation provisoire de certains clients [et] leur succession dans une même chambre<sup>116</sup> ». Ainsi, les chambres 25, 28, 44, 46, 45, 47, 24, 30, 72, 26, 43 et 29 sont passées au peigne fin par Calle qui nous présente ses photos et ses notes dans un style froid et lapidaire. Des listes énumèrent les objets hétéroclites trouvés : mouchoir, brosse, bouchons de salière, pelures d'orange, peigne crasseux, *Tampax*, sous-vêtements souillés, tandis que les images présentent, comme un miroir dédoublant, ces mêmes objets. « La photographie se double de mots et les images sont mises en récit<sup>117</sup> », dit Martine Delvaux lorsqu'elle décrit la pratique unique de Sophie Calle. Cette pratique est simple et répétitive, comme le traduit le dispositif de *L'hôtel* : la chambre que Calle s'apprête à visiter est photographiée, en couleur et en double page. Elle est bien rangée, propre et impeccable, avant que le client ne vienne s'y installer. Lorsque le lecteur tourne la page, il voit le cliché du même lit, mais défait et en noir et blanc, après que le client y a passé la nuit. Cette photo est plus petite que la première et elle est suivie des descriptions des objets trouvés et des autres photos qui témoignent des découvertes de Calle, ainsi que des dates et heures auxquelles elle est venue faire ses visites.

Si Calle photographie sans cesse les effets personnels des gens, elle tente néanmoins de les éviter à tout prix, par exemple, lorsqu'elle croise l'occupant de la chambre 25, elle ne dit rien, « baisse les yeux et [s']éclipse ». « Je vais m'efforcer de l'oublier », dit-elle (*H*, p. 17). C'est que Sophie Calle, comme le suggère Paul Auster dans *Léviathan*<sup>118</sup> :

<sup>116</sup> Sophie Calle, « L'Hôtel », Livre V in *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 9. Dorénavant, la référence à « L'Hôtel » sera indiquée dans le corps du texte, entre parenthèses, par la lettre *H*.

<sup>117</sup> Martine Delvaux, « Sophie Calle : no sex », in *Contemporary French and Francophone Studies*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>118</sup> *Léviathan* est un roman de Paul Auster paru aux éditions Actes Sud dans lequel il s'inspire de la vie de Sophie Calle pour créer un personnage de fiction nommé Maria. Les épisodes de l'hôtel, de la filature à Venise, du rituel d'anniversaire sont, entre autres, des moments de la vie de Calle qui ont inspiré Paul Auster.

inventait des vies à ces gens sur la base des indices dont elle disposait. C'était une archéologie du présent, pour ainsi dire, une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir de fragments les plus nus [...] <sup>119</sup>.

Aucune rencontre véritable ne se produit entre la fausse femme de chambre et les clients de l'hôtel, hormis celle, très brève, qui s'est produite avec l'homme de la chambre 25 et, plus tard, avec l'« homme d'une quarantaine d'années, un brun vigoureux, moustachu, vêtu d'une courte robe de chambre en tissu éponge [...] » (H, p. 109) qui lui remettra aussi 33,50 francs pour ses bons services ménagers. Non, Calle préfère écouter aux portes, comme elle le fait à la chambre 24 (H, p. 88), lire les journaux de bord de la chambre 25 (H, p. 16) ou boire le restant de Coca-Cola de la chambre 30 (H, p. 116). Elle ne souhaite pas faire la connaissance des clients de l'hôtel, mais préfère « observ[er] par le détail des vies qui [lui] restaient étrangère » (H, p. 9) et étudier les chambreurs en leur absence. Justement, l'absence est l'un des thèmes favoris de l'artiste française. En ce sens, bon nombre de critiques ont su souligner cette caractéristique propre au travail de Calle. Elle aime jouer avec le manque, la disparition, le vide, et en exposer les représentations aux spectateurs qui se demandent : mais qu'y a-t-il à voir? Dans *Sophie Calle, l'art caméléon*, Sauvageot affirme que la photo, de par sa nature de témoin de la réalité, est « handicapée » lorsqu'il s'agit de montrer une absence <sup>120</sup>. Comment montrer que M. ne peut venir rejoindre Sophie à New Delhi?, donne-t-elle en guise d'exemple. Mais les images de Calle possèdent cette capacité de montrer l'invisible parce que quelque chose se terre dans le vide callien, quelque chose remue et bouge sur ces photos où rien ne se passe.

Il y a bel et bien une rencontre qui s'opère dans *L'Hôtel*, non pas entre Sophie Calle et le chambreur à proprement parler, mais bien entre celui-ci et le lecteur. Calle tente de nous faire « sentir » cette rencontre, de nous la faire deviner. Elle cherche à « connaître » ces gens à travers leur absence. Ceux-ci ne deviennent visibles que par ce qu'ils laissent derrière eux, soit leurs empreintes corporelles dans les lits dorénavant vides. Si Anne Sauvageot souligne pertinemment que Calle présente sans cesse des photos de chambres inhabitées, où seule est

---

<sup>119</sup> Paul Auster, *Léviathan*, Paris, Arles, Actes Sud, 1993, p. 88-89, repris par Sophie Calle dans *L'Hôtel*, Livre V, *Double-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 9.

<sup>120</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 206.

reine la désertion<sup>121</sup>, les photos traduisent dès lors une certaine forme de vie, de présence, parce que le spectateur perçoit clairement qu'un individu a vécu dans cette pièce puisque ses objets et ses traces en témoignent. C'est à ce niveau que la présence et l'absence s'imbriquent, brouillant le seuil entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas : les empreintes qu'ont laissées les clients de l'hôtel sont des témoins non seulement de leur absence, mais de leur présence.

Une substance, une essence « habite » les lits défaits et déformés par les corps : on sent que des gens ont pris possession de l'endroit en y laissant une parcelle d'eux-mêmes qui se cristallise au creux des plis et des couvertures. Ils laissent des traces de leur passage et « comme tout fantôme qui se respecte », dira Anne Sauvageot, ils hantent la chambre en tentant de « réintroduire de la présence au cœur de l'absence<sup>122</sup> ». C'est cette infinitésimale substance humaine que Calle cherche justement à immortaliser sur la pellicule chaque fois qu'elle pénètre dans une pièce et photographie les lits en désordre. La fausse femme de chambre remarque, par ailleurs, qu'une certaine forme de présence habite l'espace vide : « Aujourd'hui, note-t-elle, celui [l'oreiller] de gauche, qui tombe légèrement du lit, garde l'empreinte arrondie d'une présence. J'y vois comme un signe d'adieu » (*H*, p. 36). Comme le spectateur, la photographe voit dans les empreintes de draps le signe que quelqu'un est passé par là. Ce sont même ces empreintes qui « parlent » à la place de l'individu qui les a faites : c'est l'oreiller qui lui envoie un geste d'au revoir. Les formes, le jeu d'ombres et de lumière et les plis sur le tissu rendent encore plus vivantes les traces corporelles de l'occupant de la chambre 28. Comme si, dans ces amas de tissus, se terrait quelqu'un : notre regard parcourt les plis à la recherche d'un indice humain (voir fig. 2.1). Mais notre regard ne croise personne, aucun être vivant n'est présent dans la pièce. Il ne reste que la sensation de présence qui se dessine, bien malgré nous, dans notre for intérieur. C'est qu'un simple morceau de tissu peut prendre une signification particulière dès lors qu'un corps y a laissé une marque. Le lit devient ainsi lieu de souvenir, lieu où l'absent devient visible par les empreintes qu'il laisse : « *recording en creux the absence of the people who left these*

<sup>121</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit. p. 63.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 49.



*traces*<sup>123</sup> », résume Michael Sheringham. Cette invisible présence se heurte à l'absence qui, elle, est bien visible. Toujours entre les deux, les empreintes fascinent de par leur double capacité à montrer et à cacher. C'est ce seuil qui a fasciné Calle lorsqu'elle a réalisé *L'hôtel* :

Quand je me fais embaucher dans un hôtel pour découvrir les objets personnels des clients, je ne cherche pas en tirer des conclusions sur l'emploi du pyjama, je ne fais pas de sociologie. C'est la poésie du lieu qui m'intéresse, le jeu entre une absence et un lit qui a été occupé [...] <sup>124</sup>.

Sophie Calle semble dire que le devoir premier de toute femme de chambre est de remarquer, voire d'apprécier, les différentes marques laissées par les clients : « Je laisse à ma remplaçante le soin d'observer les variations des oreillers du 28 » (*H*, p. 36). Notons que de prime abord, la femme de chambre a davantage pour mission « d'effacer » les traces de passage. Que cela soit en lissant les lits et les oreillers et en remettant chaque chose à sa place de manière à ce que les résidents aient l'impression qu'ils habitent sans cesse une chambre « inutilisée », l'employée de l'hôtel déshumanise l'espace en y enlevant marques et empreintes. La fausse femme de chambre qu'est Sophie Calle cherche, au contraire, un moyen d'immortaliser ces passages sans cesse effacés en les photographiant. Les photos deviennent ainsi un moyen de plus pour se remémorer une présence, comme le souligne pertinemment Cécile Camart : « L'image vient en renfort derrière l'insoutenable perte, pour tenter de figurer l'invisible ou l'indicible [...] ces œuvres nous plongent au cœur de l'incapacité à dire au revoir, de l'impossible deuil<sup>125</sup> ». En fait, c'est tout le recueil *L'Hôtel* qui semble avoir été élaboré pour pallier au manque et au vide. Les clichés et les textes tentent de rendre compte d'un jeu presque inapparent, jeu auquel Sophie Calle excelle en montrant présence et absence.

## 2.2.2 Les draps et les lits dans *Les Dormeurs*

<sup>123</sup> Michael Sheringham, « Checking out : the Investigation of the Everyday in Sophie Calle's *L'Hôtel* » in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no. 4, décembre 2006, p. 419. Ma traduction : « enregistrant en creux l'absence des gens qui ont laissé ces traces ».

<sup>124</sup> Michel Guerrin, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>125</sup> Cécile Camart, « L'abdication devant l'image? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » in *Intermédialités*, *op. cit.*, p.66.

Le coffret *Les Dormeurs*, qui contient deux livrets – l'un présentant des textes et l'autre des photographies noir et blanc –, est le résultat de l'une des premières performances de Sophie Calle. Réalisé en 1979, cet événement n'était pas censé aboutir à un projet artistique parce que Calle, à l'époque, « ne [se] sentai[t] pas artiste. [Elle] gagnai[t] du temps »<sup>126</sup>. En effet, à ce moment-là, Calle revient tout juste d'un voyage de quelques années à l'extérieur de Paris et commence à développer sa passion pour la photographie et l'écriture. Avec une de ses copines, Sophie Calle installe une chambre noire dans la cave de son père pour développer leurs photos. Hervé Guibert, dans une série d'articles pour *Le Monde* qui raconte la vie de Sophie Calle depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte, explique :

Elles n'ont qu'un agrandisseur, elles ne peuvent travailler ensemble, Sophie dort le jour. Un soir, quand elle se réveille, elle dit à son amie « Couche-toi là, je me lève ». L'idée lui vient tout à coup d'un lit qui serait constamment tiède. Elle en parle à un ami et, ayant parlé, elle se trouve obligée de l'organiser<sup>127</sup>.

Cet événement devient alors le projet suivant :

J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de huit heures. [...]. Ma chambre devait devenir un espace constamment occupé pendant huit jours, les dormeurs s'y succédant à intervalles réguliers. Vingt-neuf personnes ont accepté de venir dormir. Cinq d'entre elles ne se sont pas présentées : une baby-sitter engagée par intérim au dernier moment et moi-même nous sommes substituées à elles. [...] L'occupation du lit a commencé le dimanche 1<sup>er</sup> avril à 17 heures et s'est terminée le lundi 9 avril à 10 heures. Vingt-huit dormeurs se sont succédé. Certains se sont croisés. [...] Je posais quelques questions à ceux qui s'y prêtaient. Il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant. Je prenais des photographies toutes les heures. Je regardais dormir mes hôtes.

Le petit ami de l'une des dormeuses, intrigué par cette pratique, demande à voir les photos et propose de les exposer au musée d'Art moderne de Paris. Calle dit : « Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui qui décida que j'étais une artiste »<sup>128</sup>.

<sup>126</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle : m'as-tu vue?, op. cit.*, p. 79.

<sup>127</sup> Hervé Guibert, « Splendeurs et misères d'une espionne photographe » in *Le Monde*, Paris, 16 août, 1984, p. 9.

<sup>128</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Paris, Actes Sud, 2000, préface. Dorénavant, la référence aux *Dormeurs* sera indiquée dans le corps du texte, entre parenthèses, par la lettre *D*.

Les deux livrets de textes et de photographies offrent au spectateur chacune des vingt-sept rencontres : ce que les dormeurs ont fait avant, pendant ou après leur sieste, ce qu'ils ont répondu au questionnaire, la façon dont ils se sont croisés, ce qu'ils se sont dit, ce qu'ils ont mangé et bu, la manière dont ils se sont succédé, leur place dans la suite des dormeurs, etc. Tous les gestes et les paroles sont notés et compilés dans le style neutre et clinique de Calle.

Le goût de Sophie Calle pour les rituels et les règles strictes est bien servi par la structure opérationnelle des *Dormeurs*. En établissant un horaire rigide afin de mettre sur pied une « chaîne » de dormeurs dès le début de son expérience, l'artiste se donne pour mission d'occuper son lit pendant huit jours consécutifs. Cette chaîne, que Calle met en évidence chaque fois qu'elle annonce le nom et le rang d'un nouveau dormeur (Gloria K., première dormeuse, Anne B., deuxième dormeuse, Bob Garison, troisième dormeur, etc.), s'avère importante parce qu'elle indique que les invités font partie d'une suite de gens qui se succèdent, qu'ils ne sont ni les premiers ni les derniers à venir s'allonger chez elle. Car si celle-ci voulait voir défiler les clients de *L'hôtel* dans une même chambre, c'est exactement ce qu'elle propose ici, en mettant en place elle-même le dispositif qui permettra à ses dormeurs de se succéder, non seulement dans la même chambre, mais également dans le même lit et, s'ils ne désirent pas les changer, dans les mêmes draps. Certains dormeurs, comme Daniel D., en font la remarque : « Ce qui me plaisait dans ce jeu-là, c'est que l'on ne rencontrait presque personne. On sait qu'il y a des autres, on en croise » (D, p. 126). C'est que dans ces passages et rencontres éphémères, l'apparition et la disparition, la présence et l'absence se retrouvent étroitement imbriquées : parfois les dormeurs se voient, parfois ils ne se voient pas, mais toujours ils savent qu'ils ne sont pas seuls. À cet effet, Calle demande aux individus si le fait d'être un dormeur parmi tant d'autres les gêne, en prenant soin de leur dire combien de personnes ont dormi dans les draps avant eux, ce qui met l'accent sur l'occupation permanente du lit que la chaîne rend possible. Calle tente l'impossible pour que deux dormeurs se rencontrent : ils n'auront ainsi pas d'autre choix que de réaliser qu'ils se couchent dans les draps tiédés du corps de l'autre.

Cette mise en scène est efficace, car les dormeurs prennent conscience qu'ils se couchent dans des traces, véritablement dans des empreintes. C'est d'ailleurs ce qui plait à l'un des dormeurs : « Il [le dormeur] pense à la sensation que l'on éprouve en s'asseyant sur une banquette, sur de la moleskine, après un inconnu. Si les regards se sont croisés, complices, le fait de s'asseoir dans les traces de cette personne est délicieux. Une sensation amplifiée dans un lit » (*D*, p. 57). Cette sensation que Jean-Pierre Thibaudat apprécie particulièrement est concevable parce la chaîne de dormeurs permet de sentir l'aura, l'essence, la substance de l'être de la personne qui était allongée avant nous. Un des dormeurs s'exclame même : « Il y a eu une femme avant moi? J'adore, ça sent la femme! » (*D*, p. 104). La personne qui se couche dans les draps encore tièdes se love au creux des empreintes laissées par la personne qui était endormie avant elle. Elle se couche *sur* et *dans* ses empreintes, presque *sur* l'autre ou même *dans* l'autre, si proche et si loin à la fois. L'empreinte dans le lit, comme l'explique Didi-Huberman, devient ici cet « enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son 'modèle' »<sup>129</sup>.

C'est ainsi que Calle devient, en quelque sorte, l'instigatrice de ce rapport presque érotique qu'entretiennent entre eux les dormeurs. Est-ce la raison pour laquelle Calle est si obnubilée par l'absence de dormeurs dans son lit? Quoi qu'il en soit, la gageure est lancée : les draps doivent être habités d'une présence humaine à toutes les heures, pendant huit jours. « Pour garder l'illusion d'une présence » (*D*, p. 16), Calle va même jusqu'à placer un traversin sous les draps lorsque l'un des dormeurs accuse un retard. Cette obsession se traduit également par les deux cents photos<sup>130</sup> que Calle prend à toutes les heures: des bras, des jambes dépassant du lit. L'artiste n'hésite d'ailleurs pas à prendre place elle-même sous les couvertures, à appeler sa mère ou une *baby-sitter* à la rescousse quand des dormeurs se décommandent. Le lit inoccupé est intolérable, ce qui pousse Calle à l'immortaliser sur pellicule lorsqu'il se retrouve vide, après le départ d'un des dormeurs : « le lit vide », écrit-elle à côté de l'image, comme pour rendre encore plus dramatique l'absence d'invités dans son lit. Ici, la photo vient confirmer ce que le texte raconte, sorte de façon de mettre l'accent sur le vide, le manque, l'absence que Calle ne peut supporter. C'est ce même cliché qui est

<sup>129</sup> Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, op. cit., p. 38.

<sup>130</sup> Hervé Guibert, « Splendeurs et misères d'une espionne photographe » in *Le Monde*, op. cit., p. 9.

repassé à chaque fois que le lit est froid, marquant la portée obsédante du lit vide montrée par la photographie : « Je ne veux plus remettre en question le déroulement de l'expérience, ses raisons, ses règles, mais en quels termes expliquer l'importance de l'occupation permanente de ce lit [...] » (D, p. 17). L'obsession du lit inoccupé se remarque également quand Calle relève méthodiquement les périodes où celui-ci se retrouve abandonné : « Pendant son temps de présence [le dormeur Bob Garison], le lit est longuement resté inoccupé » (D, p. 20). Et puis, plus tard : « Le lit doit être vide » (D, p. 35), dit Calle en imaginant les deux femmes, les sixième et septième dormeuses, en train de se promener dans la chambre au lieu d'occuper le lit. Calle avoue elle-même avoir de la difficulté à surmonter ce vide qui la hante : « ... je me prends au jeu. Ça devient obsessionnel. Le dernier dormeur, ça m'a fait un vide épouvantable. Je ne pouvais supporter de voir mon lit vide »<sup>131</sup>, dit Calle dans son entrevue avec Christine Angot. Enfin, plus l'expérience avance et plus Calle trouve le point névralgique, le cœur de son projet. Le questionnaire n'est presque plus utilisé, les horaires ne sont pas respectés, seuls sont pris en considération les gens dans son lit : « Maintenant, la seule chose qui m'importe, c'est d'avoir quelqu'un, là, dans ce lit. C'est tout » (D, p. 144). Établir un contact neutre et distant, ce que Calle souhaitait faire au tout début de sa démarche, se voit devenir de tout autre ordre : « Seule nécessité : l'occupation du lit. Vide, il m'inquiète » (D, p. 148), annonce Calle au vingt-cinquième dormeur.

Si la figure du lit est tellement importante dans *Les Dormeurs*, c'est qu'à travers celle-ci se rejoignent tous les invités, comme le croit également Gérard Maillet, cinquième dormeur, lorsque Graziella R. lui demande : « Je voudrais savoir quel sujet de conversation nous pouvons avoir. Entre vous, un garçon inconnu qui vient de se réveiller, et moi qui suis fatiguée par une longue et dure journée ». « Il pense que le sujet commun qui s'impose c'est le lit » (D, p. 32), répond Calle. En effet, le lit est ici un élément qui n'a pas été choisi au hasard, en cela qu'il permet à l'artiste d'observer un phénomène qui l'obsède : l'absence. Cécile Camart, dans son article « L'abdication devant l'image? Figure du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », aborde la question de la perte dans les travaux de la plasticienne. Au passage, elle souligne que dans *Les Dormeurs*

---

<sup>131</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Angot, « Sophie Calle : no sex » in *Beaux Arts Magazine*, op. cit., p. 81.

« Calle envisage cette fois le sommeil comme une absence à soi-même, une échappée du monde réel [...] <sup>132</sup> ». Effectivement, n'est-il pas juste de considérer le sommeil des dormeurs de Sophie Calle comme témoignage de l'absence, plus précisément comme témoignage de leur propre « absence » ? Lorsqu'il s'endort, l'individu n'a pas conscience de ce qui l'entoure et c'est ce que Calle tente de saisir, autant en texte qu'en photo. Le sujet disparaît momentanément en passant dans le monde du sommeil : il s'absente en devenant inconscient. « Peut-on voir dans la capture du sommeil, la représentation d'objets absents, l'investissement de lieux et de pratiques quotidiennes, des gestes artistiques qui ont pour but de conjurer la souffrance et la mort ? <sup>133</sup> » demande Martine Delvaux en conclusion de son article sur *Les Dormeurs*. C'est en regard du sommeil que nous pouvons constater le rapport présence/absence qui opère à dans les *Dormeurs*. En présentant ses photographies et ses textes, Calle montre littéralement des individus couchés : ils sont observables, ils sont visibles sur les images et détaillés dans les textes. L'absence se manifeste à cause de l'activité qu'ils sont en train de faire. Ils dorment, ils sont absents à eux-mêmes, ils n'ont plus la conscience que l'on possède lorsqu'on est éveillé, car :

le sommeil nous nargue. Tous les jours il nous fait passer par ce point où nous ne savons plus ce qui se passe : instant impossible à capter. Passage par l'énigme du franchissement de la porte, qui fait que nous vivons quotidiennement dans le mystère et l'inconnaissable <sup>134</sup>.

C'est également cet état de latence que tente de décrire Daniel D. « Il pense que celui qui entre doit avoir l'initiative, celui qui est couché se trouvant dans une situation passive, à sa merci. Le mort c'est le couché » (D, p. 120). Puis, plus tard, c'est un autre dormeur, Roland Topor, qui décrit le sommeil comme étant le passage dans un autre monde, induisant alors un absentéisme puisque ce qui nous entoure n'existe plus : « Quand je dors, ce qui m'intéresse c'est l'intérieur. L'extérieur n'a pas d'intérêt puisque je suis mort pour les autres » (D, p. 158). « Ils veulent être séduits, c'est-à-dire non pas sollicités dans leur raison d'être, mais attirés hors de leur raison d'être <sup>135</sup> », dira Jean Baudrillard à propos des dormeurs.

---

<sup>132</sup> Cécile Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », in *Intermédialités*, op. cit., p. 64.

<sup>133</sup> Martine Delvaux, « Fêter, dormir » in *Spirale*, juillet-août 2002, p. 25.

<sup>134</sup> Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 7.

<sup>135</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me* op. cit., p. 86.

C'est justement *hors de leur raison d'être* que Calle aura la possibilité d'observer cette modalité de l'absence que Jacqueline Risset, dans *Puissances du Sommeil*, décrit comme impossible à saisir. C'est au creux des draps, bien blottis dans les empreintes des individus précédents, que les dormeurs passent dans le monde du rêve, remettant leur vie, leur présence, entre les mains de Sophie Calle. Celle-ci, toujours présente et éveillée (lorsqu'elle quitte la chambre, elle installe alors un magnétophone qui enregistrera, comme par procuration, toutes les paroles des hôtes), endosse le rôle de gardienne, celle dont la présence est obligatoire, afin de veiller sur ceux qui sont dans les bras de Morphée, inconscients. L'aller-retour, le seuil entre présence et absence, entre Sophie Calle et ses dormeurs, se trouve à chacune des pages des *Dormeurs*. Le lit devient ici la place idéale pour s'absenter, ce que les dormeurs font, l'un à la suite de l'autre, chacun dans les empreintes de l'autre, inlassablement, pendant huit jours. *Les Dormeurs* présente ce double aspect de la dynamique visible/invisible parce qu'il montre des corps (présence) qui dorment et dont s'éclipsera la conscience (absence). C'est en montrant à la fois l'état de veille et le sommeil que Calle accomplit ici ce tour de force.

### 2.3 Conclusion

Dans son ouvrage *Le Regard pensif*, Régis Durand envisage la photo active comme porteuse d'une « pensée photographique »<sup>136</sup>, stipulant que toute photo réfléchit et donne à réfléchir :

Les photographies *actives* d'aujourd'hui sont des précipités instables, quelque chose s'y joue dans un battement entre l'apparition et la disparition – mais aussi et peut être surtout présence-absence du sujet, qui scande l'existence de tout sujet vivant, quels que soient les leurrex déployés pour s'en tenir à l'apparaître<sup>137</sup>.

En fait, selon Durand, toute bonne photographie conduit à une introspection. Elle rend souvent visible quelque chose qui cherche à colmater un vide, une perte. Sorte d'objet fétiche, la photo montre et dérobe tout à la fois. Les images des lits de Calle traduisent bien cette abstraction : fascinantes et repoussantes telles des fantômes, les empreintes

<sup>136</sup> Régis Durand, *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1990, p. 11-12.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 12.

photographiées et les gens endormis agissent comme artifice, comme simulacre : ils sont là de ne pas être là. Confronté à ce spectacle, le regardant ne peut se soustraire à la fausse-vraie présence qui est devant lui. Il n'y a pas de véritable rencontre dans les photos de lits de Calle, ou bien si, mais il faut regarder à l'*extérieur* du cadre pour en apercevoir une, il faut même, peut-être, « fermer les yeux pour voir<sup>138</sup> ». Fermer les yeux pour mieux savourer ce trouble qui nous guette à la contemplation de cette présence-absence, de ce visible-invisible qui se retrouve au creux des empreintes corporelles laissées par les chambreurs de *L'Hôtel* et des *Dormeurs*. Lorsque ce que nous voyons renvoie à une absence, un manque, un vide, comme une empreinte par exemple, nous n'obtenons rien et l'acte de regarder perd de sa compréhension parce que ce que nous voyons n'est pas tangible, et donc n'est pas « observable ». Non, ce qui se produit lorsque nous regardons les empreintes et la succession des dormeurs tient plus des *survivances* de Didi-Huberman : des choses qui ont été et qui ne sont plus, mais dont on garde la présence. La clé de l'œuvre ne se situe donc pas à l'intérieur des photos, mais bien à l'extérieur de celles-ci, ou plutôt, à l'intérieur de nous. C'est que « Calle rassemble textes et images pour tendre le fil qui s'étire – au point de se rompre – entre une présence saturée de preuve et une absence tout aussi obsédante<sup>139</sup> ». Ce fil qui s'étire, c'est le fil des draps et du lit, c'est le fil que l'on tire pour savoir ce qui se cache à son extrémité; c'est le fil d'Ariane, le fil que le plongeur tire vers lui afin de pouvoir retrouver la sortie; c'est le fil qui nous lie à la mort.

<sup>138</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 10.

<sup>139</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 204.



## CHAPITRE III

### LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DE LA TRACE DANS *SUITE VÉNITIENNE* ET *LA FILATURE* : JEUX D'APPARITIONS ET DE DISPARITIONS

Si l'empreinte évoquait d'emblée les marques en relief, la trace, elle, fait avant tout penser aux pas que nous laissons derrière nous. En ce sens, les traces d'animaux, les empreintes de pieds dans le sable, les sentiers, les chemins et les pistes sont tous des éléments qui nous viennent à l'esprit lorsque nous imaginons la trace. Dans l'introduction d'un volume portant sur le sujet, Dominique Berthet souligne le caractère omniprésent du mot « trace » dans le langage. Au passage, il met également en évidence la « complexité inattendue » de la compréhension de la trace, non seulement dans le monde qui nous entoure, mais également dans la littérature et les arts plastiques et plus globalement, dans l'histoire de ceux-ci. La trace, tout comme l'empreinte, est un phénomène complexe et mystérieux qui mérite d'être étudié en profondeur. Mais quelle est la différence entre la trace et l'empreinte? Et comment peut-on élaborer un travail artistique, comme celui de Sophie Calle, à partir des traces? Comment problématiser cette manifestation humaine?

#### 3.1 La trace

Si l'empreinte est un phénomène peu étudié, la trace, en revanche, l'est davantage. Plusieurs théoriciens, philosophes et phénoménologues tels Edmond Husserl, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida et Paul Ricoeur, pour ne nommer que ceux-là, ont grandement écrit sur le sujet. C'est que le mot « trace » s'emploie plus fréquemment et englobe plus d'éléments que le mot « empreinte » qui, lui, se limite bien souvent au résultat visuel d'une pression à la surface d'un corps. Ainsi, la trace se manifeste de plusieurs façons. Elle peut être fond, aussi bien que forme : elle est le passage ou ce qui reste d'un individu ou d'un objet. Paul Ricoeur, et plusieurs théoriciens à sa suite, souligne

justement la polysémie de la trace en montrant trois réalités différentes de celle-ci, selon la façon et la manière dont elle est observée: « la trace mnésique » est la trace émotive, affective; « la trace mnémonique » est la trace corporelle et cérébrale; et la « trace écrite » est le support de l'historien, la trace de l'écriture et des monuments, par exemple<sup>140</sup>. La trace écrite sera celle qui nous préoccupera tout au long de ce travail, car nous nous attarderons aux traces sous forme de pistes, d'allées et de venues, de suites de pas, de chemin.

### 3.1.1 Le mouvement et la relation à autrui : deux aspects de la trace

Dans l'introduction de *Les traces et l'art en question*, Dominique Berthet montre la propriété narrative de la trace en résumant l'œuvre d'un philosophe : « Ernst Bloch avait intitulé l'un de ses ouvrages dans lequel il évoquait des faits divers, des souvenirs, des anecdotes, des histoires : *Traces*. » L'énonciation *laisser* une trace, contrepartie de *faire* une empreinte, témoigne, en ce sens, du caractère déambulatoire de la trace versus la rigidité de l'empreinte. En effet, la trace se définit par le mouvement continu, la fluidité, une sorte de *work in progress*, qui façonne le matériau dans lequel le geste s'inscrit, le renouvelle et l'actualise. Dominique Berthet offre, à cet égard, plusieurs définitions de l'empreinte qui prennent essence dans cette mobilité : « passage, piste, questionnement d'un lieu, de l'origine, regard sur le passé qui travaille le présent, effet de survivance, présence<sup>141</sup> ». Il rajoute : « Mais la trace est aussi un parcours, une piste à tracer, à frayer dans un environnement donné<sup>142</sup> ». Édouard Glissant, poète, romancier et essayiste, envisage également la trace comme une forme d'errance et de flânerie, qu'il considère comme une bonification de l'existence, une aventure positive<sup>143</sup>. Si l'empreinte est une réflexion sur le passé et le présent, la trace questionne également l'avenir, le « devenir », dira Berthet. Elle fait non seulement référence à la mémoire et aux archives d'un lieu, mais est aussi mise à jour. Elle peut être les pas de marcheurs qui, avec le temps, deviennent sentier, ou une trace

<sup>140</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 538, repris par Jean Greisch, « Trace et oubli : l'effacement et l'ineffaçable » in Pierre-Marie Beaude, Jacques Fantino et Marie-Anne Vannier (dirs.), *La trace : entre absence et présence : actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004, p. 276.

<sup>141</sup> Dominique Berthet (dir.), « Avant propos » in *Les traces et l'art en question*, Paris, Montréal L'Harmattan, 2000, p. 7.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>143</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 69.

olfactive, qui accompagne des souvenirs, trace écrite, etc. Quoi qu'il en soit, la trace est quelque chose de vivant et de mouvant, qui va de pair avec nos allées et venues et nos réminiscences.

C'est grâce à cette mouvance que la trace entretient avec autrui une relation particulière. En effet, la trace en tant que chemin à suivre ne peut s'envisager sans l'apport de l'autre. Un trajet, emprunté fréquemment par les passants – un chemin à travers les champs pour se rendre au marché, par exemple –, devient vite un sentier qui a tôt fait de marquer le paysage de façon significative. Certaines traces doivent être suivies pour exister et pour marquer définitivement le territoire. En ce sens, la trace ne s'élabore pas seule, elle a un commencement, et elle se développe en même temps que l'histoire des individus qui la découvrent. Elle est issue d'une expérience humaine : « La trace devient un support de transmission entre individus, entre générations<sup>144</sup> », dit Estelle Sengmany dans un article électronique sur la trace. Peter Kemp, dans son ouvrage sur Levinas, aborde également la trace dans son rapport à autrui : « les choses ne laissent pas de traces d'elles; laisser une trace, il n'y a que le vivant, et à proprement parler l'autre homme, qui le fasse<sup>145</sup> ». À titre d'exemple, Peter Kemp cite Michel de Certeau dans *L'absent de l'histoire* où ce dernier montre la relation à autrui par l'angoisse qu'éprouve Robinson Crusoé à la découverte des traces de pas dans le sable laissées par Vendredi. Les traces trouvées effrayent Robinson qui se croit seul et en sécurité dans le monde qu'il s'était construit, lui seul au monde et seul possesseur du pouvoir. Les traces inconnues le bouleversent parce qu'elles remettent en question sa propre intégrité. Celles-ci redéfinissent sa relation au monde, car elles indiquent que, dorénavant, Robinson aura à structurer son existence en tenant compte de l'autre<sup>146</sup>. Levinas pousse plus loin cette réflexion en stipulant qu'autrui est, comme le pense Sartre<sup>147</sup>, « un trou dans l'être », induisant que l'autre serait une entité dont nous n'avons pas, à

<sup>144</sup> Estelle Sengmany, « De la trace en éducation : le rôle de l'écrit » in *Le Journal des chercheurs*. En ligne. [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=717](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=717). Consulté le 10 décembre 2010.

<sup>145</sup> Peter Kemp, *Levinas, une introduction philosophique*, La Versanne, Encre Marine, 1997, p. 85.

<sup>146</sup> Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Paris, Maison Mame, coll. Repères, 1973; cité dans Peter Kemp, *Levinas, une introduction philosophique*, La Versanne, Encre Marine, 1997, p. 86.

<sup>147</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1957 [1933]; cité dans Peter Kemp, *Levinas, une introduction philosophique, op. cit.*, p. 86.

proprement parler, de représentation mentale<sup>148</sup>. La trace nous rappelle donc que nous ne sommes pas seuls, qu'il y a cet Autre et que c'est parce que le tracé de l'Autre existe que nous voulons, paradoxalement, laisser nos propres traces dans le monde.

### 3.1.2 La trace et sa relation au passé et à l'absent : problématisation de l'objet regardé

Si nous laissons des traces, c'est d'abord et avant tout pour que d'autres se souviennent de nous, de notre présence et de notre passage sur terre. En ce sens, la mémoire et la trace sont souvent étudiées parallèlement dans bon nombre de recueils sur le sujet. « Notre mémoire préserve l'image ou le sens de la trace<sup>149</sup> », écrit à juste titre Estelle Sengmany. La trace ne peut s'envisager sans les notions de mémoire, de remémoration et d'oubli, car elle induit forcément un souvenir : si une marque est une trace, c'est parce qu'elle nous rappelle quelque chose. C'est grâce à notre mémoire que nous pouvons relier une marque à un souvenir précis. Les traces font figure de compensation : elles sont les référents de la chose disparue. Tout comme l'empreinte, la trace possède la faculté de montrer ce qui a été. Cette survivance est toujours déjà de l'ordre du passé, de quelque chose qui a existé et dont elle rappelle la présence.

Regarder une trace qui nous rappelle un souvenir, c'est, d'une part, se rendre compte du lien visuel qui l'unit à sa disparition, comme l'explique Jean-Yves Boursier :

Évoquer les traces, c'est se référer à ce qui subsiste d'un passé. Ces survivances, ces vestiges, ces ruines peuvent témoigner d'un climat, d'un événement, d'une filiation, d'une activité humaine, d'une culture. Ces traces ont toujours intéressé les hommes dans la mesure où elles matérialisent ce qui a disparu, lui donnent une image, permettent de se le représenter, de l'étudier, de se souvenir, de commémorer, de montrer une évolution en remontant le temps<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>149</sup> Estelle Sengmany. 2007. « De la trace en éducation : le rôle de l'écrit » in *Le Journal des chercheurs*. En ligne. [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=717](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=717). Consulté le 10 décembre 2010.

<sup>150</sup> Jean-Yves Boursier. « La mémoire comme trace des possibles », *Socio-Anthropologie. La trace*. No 12, 2002. En ligne. <http://socio-anthropologie.revues.org/index145.html>. Consulté le 10 décembre 2010.

La trace existe du fait qu'elle est liée, par ce qu'elle représente, à une expérience passée. En ce sens, elle n'existe qu'à travers la relation qu'elle entretient avec la chose à laquelle elle fait référence : une suite d'allers-retours entre le passé et le présent, rendus possibles par une image. D'autre part, la trace témoigne d'un événement, du passage d'un individu à un endroit précis. Lorsque la trace est foulée par un autre, le passé travaille et la trace s'inscrit aussi dans le présent. Elle permet les échanges et le partage, et elle tisse sa propre histoire au fur et à mesure de son parcours. La trace est aussi précieuse que l'archive et que le monument, parce que celle-ci conduit à une complicité entre des individus décalés dans le temps. En marchant dans les traces de l'autre, nous sentons une présence, et une amitié se tisse à travers la toile temporelle. La trace devient ainsi le témoignage d'un passé rendu présent, de sorte que l'un puisse rencontrer l'autre. Ainsi, celui qui suivra une trace rencontrera, d'une façon détournée, l'autre qui a, le premier, laissé ses empreintes.

Le phénomène de la trace est intéressant dans le cadre de notre étude parce qu'il opère sur plusieurs plans simultanément : celui du présent et du passé, du près et du lointain, ce qui fait de la trace une figure de la frontière. Sa capacité à présenter et à dévoiler, à être visible et invisible, impose un jeu rythmique dans les œuvres de Sophie Calle, provoquant de l'inquiétude. Mais comment ce jeu opère-t-il ? Comment est-ce que les caractéristiques de la trace, soit sa mobilité constante, sa relation à autrui et sa faculté de remettre en question la mémoire et le passé, l'habitent et la problématisent jusqu'au point de troubler notre regard ? Et surtout : comment Calle réussit-elle à intégrer cette dynamique ambivalente au sein de ses phototextes ?

### 3.2 Performer la trace : traces réelles et traces photo-textuelles

Se questionner à propos de la performance et de la trace, c'est d'abord et avant tout se demander comment cette dernière peut devenir le centre d'un projet artistique. Aujourd'hui, la question ne se pose plus, l'artiste usant de tous les procédés possibles afin de créer son œuvre. Celui-ci devient de plus en plus attentif au monde qui l'entoure et à la place qu'il occupe dans la société, ce qui le met d'emblée en contact avec les éléments les plus rudimentaires que l'art a à offrir : l'artiste crée avec tout ce qui lui tombe sur la main. Isabelle

de Maison Rouge, dans *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, examine, nous en avons déjà parlé, les relations toujours changeantes entre l'artiste, le monde de l'art et le spectateur. L'art est sorti du musée, il se retrouve partout : dans la rue, dans les écoles, à la maison, dans les parcs. Sophie Calle, en ce sens, ne fait pas exception à la règle et ne lésine pas lorsqu'il est question de mettre sur pied les projets les plus fous : retracer un homme dont elle a trouvé le carnet<sup>151</sup>, transformer sa vie selon les désirs de Paul Auster ou se faire raconter des histoires pendant une toute nuit, installée en haut de la Tour Eiffel. Perin Emel Yavuz définit Sophie Calle comme une artiste tardive du *Narrative Art*, ce courant de l'art contemporain des années 1970 qui se définit comme étant « une pratique photographique qui met en avant tout un aspect de l'œuvre d'art délaissé au profit de la forme depuis la fin du XIXe siècle, soit sa valeur narrative<sup>152</sup> ». Textes et photos sont rassemblés, quelque fois dans une suite logique, afin de créer une fiction, un récit, une narration – d'où le nom *Narrative Art* – qui relate subjectivement un épisode de la vie quotidienne. Cet art, dont Calle dit n'avoir jamais entendu parler lorsqu'elle commence elle-même sa propre production artistique<sup>153</sup>, est dans la lignée des Boltanski, Le Gac, Messenger et autres qui aiment allier textes et photos :

Je ne savais que faire de ces images [...]. Il fallait trouver une idée [...]. Je continuais de penser que ces images ne se suffisaient pas à elles-mêmes. Le texte manquait. Ce texte qui me colle à la peau. Ma marque de fabrique : *image et texte*. En montrant des photos trouvées, sans apport vécu de ma part, je ne collais pas à mon propre style<sup>154</sup>.

La « marque de fabrique » de Calle est souvent simple mais ingénieuse, et elle rassemble, la plupart du temps, les mêmes thèmes, dont Yve-Alain Bois dresse la liste en ouverture du catalogue d'exposition *M'as-tu vue?* : « la surveillance (Sophie la voyeuse) », « l'exhibitionnisme (Sophie s'affiche) », « l'absence (Sophie en manque)<sup>155</sup> ». Suivre des

<sup>151</sup> *L'homme au carnet* est un feuilletéon publié tout d'abord dans le journal *Libération* du 2 août au 4 septembre 1983, dans lequel Calle raconte avoir trouvé un carnet d'adresse et tente d'en connaître le propriétaire. Pour ce faire, elle entre en contact avec certains des gens figurant dans le carnet et leur demande de lui décrire le propriétaire. Celui-ci se venge de cette intrusion dans sa vie privée en publiant dans le même journal, une photo de Calle nue. Plus tard, en 1998, ce feuilletéon sera publié dans le coffret *Doubles-jeux*.

<sup>152</sup> Perin Emel Yazuv, « Mise en récit et mise en œuvre » in *Intermédialités*, op. cit., p. 89.

<sup>153</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle : m'as-tu vue?*, op. cit., p. 79.

<sup>154</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 24.

<sup>155</sup> Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 31.

inconnus dans la rue est, en ce sens, l'une des activités favorites de Sophie Calle, particulièrement lorsqu'elle revient à Paris en 1979. Pour tromper l'ennui, elle « se laiss[e] guider par ceux dont elle suit les pas et qui donnent une direction à ses promenades <sup>156</sup> ». Filer un inconnu, le suivre, relever des traces et des indices, voir sans être vue... Autant de mots qui marquent les intérêts de Calle. Le thème de la filature, composé de deux actions contraires (suivre *et* être suivie), allie parfaitement les trois thèmes mis en relief par Bois. Dans le cadre de notre étude, l'analyse de la performance est intéressante parce que la trace y joue un rôle central. Celle-ci est au cœur des aventures de Calle et cristallise, selon nous, le seuil d'où se forme la scission du regard. Voir et se cacher, suivre et être suivie : Calle se transforme tour à tour en détective et en personne surveillée, telle une victime, sans pour autant troquer son habit d'artiste.

### 3.2.1 Traces réelles : le détective à l'œuvre

Associer Calle et le détective c'est, d'une part, se questionner sur les faits et gestes du détective en tant que personne propice à l'espionnage et, d'autre part, essayer de comprendre le processus visuel entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, pour reprendre le titre de Didi-Huberman. Dès lors, il importe de mentionner la double contrainte imposée au détective qui doit regarder sans être vu. Il doit repérer les traces de sa victime, la pister et la photographier à son insu afin d'effectuer une bonne filature. En ce sens, tout son travail se situe au niveau du visuel, sorte de voyeurisme qu'il attribue à celui qui commande l'enquête ou, dans notre cas, au lecteur de l'œuvre qui comporte une filature. Par procuration, par projection, ce dernier est « le commanditaire involontaire de ces enquêtes sur la vie privée des êtres et des choses <sup>157</sup> », dit Maïté Visseault, car c'est lui qui fait part de son désir de voir s'étaler devant lui la vie intime des gens. Inversement, lorsque le regardant devient regardé, c'est toute la dynamique du regard qui se retourne, telle un gant, montrant l'envers du processus visuel d'autant plus que, chez Calle, le regardé (Calle elle-même dans le cas de *La filature*) sait qu'il est épié et expose ses impressions. Si Calle effectue des revirements de situation importants – elle passe de la regardante à la regardée –, c'est parce qu'« une

<sup>156</sup> Anne, Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 27.

<sup>157</sup> Maïté Visseault, « Entre subjectif et distancé » in *ETC Montréal*, op. cit., p. 69.

interrogation permanente sur cette perception multiple, mouvante, insaisissable, de l'objet contemplé<sup>158</sup>» la hante. En mettant le voir au centre de son projet artistique, Calle rend compte de la subtilité, de la complexité et de la dualité du voir, ce qui engendre une inquiétante scission du regard.

Suivre et être suivi sont deux activités où opère le franchissement de la frontière entre apparition et disparition des deux protagonistes d'une filature : l'un laissant ses traces afin d'être suivi, l'autre relevant ces pistes pour mieux se laisser transporter par le premier. Double jeu que celui de la filature, car les actants forment les deux côtés d'une seule médaille. Ces oppositions donnent naissance à une problématisation du regard qu'il importe de souligner, parce qu'elles comportent une dialectique susceptible d'inquiéter : celle entre voir et être vu. Voilà un phénomène complexe et des plus exigeants dont Calle examine toutes les facettes. C'est également ce que souligne Elisabeth Couturier dans la revue *Beaux Arts Magazine* : « Sophie Calle interroge inlassablement depuis 15 ans, sous tous les angles, les moins avouables et les plus secrets, notre rapport à l'objet vu<sup>159</sup> ». La filature inquiète en permettant de questionner ce que nous voyons. Le suspense engendré par la poursuite d'un inconnu et les jeux de cache-cache qui en découlent alimentent notre curiosité et notre désir d'en savoir plus. L'approche indirecte que permet la filature tracasse alors notre voir. Épier la personne si méticuleusement et garder une distance froide et objective, savoir tout de l'autre sans qu'il ne le sache et en mettant sa propre personne en danger : pour réussir cet exploit, il faut mettre en branle l'éventail des possibles que permet la vision, ce qu'un bon détective accomplit.

### 3.2.2 Traces photo-textuelles : témoignage du détective

Certes, la mission du détective est de relever traces et indices et de les suivre afin d'exposer au grand jour quelques supercheries, mais pour ce faire, le détective doit également être en mesure de laisser des preuves de ses activités afin que celui qui commande la filature comprenne les étapes franchies par l'espion. Les marques textuelles et photographiques que

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>159</sup> Elisabeth Couturier, « Sophie Calle recherche désespérément... » in *Beaux Arts Magazine*, no. 129, décembre 1994, p. 65.



Calle laisse dans ses cahiers sont autant de traces données au lecteur afin qu'il puisse lui-même la filer et suivre l'histoire qui lui est racontée. Par ailleurs, ces marques sont aussi utiles au détective lui-même, car elles constituent un souvenir, une façon pour lui de se remémorer ses filatures antérieures. Les traces de la filature sont ainsi d'autres traces que le détective doit savoir manier, et Calle relève ce défi haut la main : ses œuvres sont autant de notes, de photos et de textes qui permettent de reconstituer l'événement raconté. Ce sont les traces photo-textuelles de l'aventure en cours, ce qu'Ernest Breleur nomme « traces dans la mémoire<sup>160</sup> ». Dans son article, Breleur examine les changements paysagers survenus au fil des ans dans son environnement immédiat. Ses observations sur le terrain le conduisent à discerner deux manifestations de la trace : « la trace frayée dans le paysage naturel et la trace dans la mémoire<sup>161</sup> ». En observant comment les marques sont inscrites concrètement dans le paysage, Breleur fait la distinction entre les traces physiques, comme un sentier par exemple, et les traces testimoniales. Celles-ci indiquent la conception et le développement de la trace découverte, témoignent de l'origine et du temps qui a passé depuis la fabrication de la trace physique; elles s'inscrivent donc comme souvenir. Les marques laissées dans notre entourage, les traces réelles, sont, en ce sens, facilement repérables, ce sont des traces concrètes et observables : les pas, les empreintes et tout ce qui permet au détective de bien performer. Les traces dans la mémoire, les traces testimoniales, quant à elles, sont beaucoup plus difficiles à cerner. Ce sont, entre autres, les différentes reconstructions de l'histoire que notre cerveau enregistre et compile afin d'opérer une bonne analyse lorsque nous regardons un paysage façonné par des traces<sup>162</sup>. Ce sont les indices que nous gardons en tête ou que nous notons sur du papier afin de nous en souvenir. Les photos dans nos albums, les arbres généalogiques, par exemple, sont autant de témoignages qui nous aident à nous rappeler et qui opèrent comme traces de notre cheminement.

Chez Calle, traces réelles et traces de la mémoire ne forment souvent qu'un : les photos et les textes témoignent à la fois des marques concrètes *et* de l'évolution de celles-ci dans le temps et l'espace. C'est-à-dire que l'artiste présente autant la photo d'une trace (le

---

<sup>160</sup> Ernest Breleur, « Ce que "traces" veut dire » in Dominique Berthet (dir.), *Les traces et l'art en question*, op. cit., p. 39.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

détective qui suit de loin sa victime) que le déroulement, étape par étape, de sa filature. Les traces découvertes dans le cadre de la filature et les marques de la réalisation de la filature évoluent côte à côte, dans les mêmes photos et textes. Les traces de la personne suivie et les traces de l'enquêteur sont les mêmes et l'histoire se développe à la frontière des deux manifestations de traces, à la lecture des textes et à la contemplation des photos données par Sophie Calle. Autrement dit, Calle expose les traces de sa victime et donne à voir les traces du déroulement de son enquête. C'est que Calle avoue avoir de la difficulté à se souvenir, ce qui la pousse à mettre sur papier et sur pellicule les événements de sa vie : « J'ai un grave problème de mémoire, c'est pour cela que je garde toujours trace de tout <sup>163</sup> ». Et pour garder trace de tout, Sophie Calle prend des photos et enregistre textuellement les péripéties de son existence de façon objective, comme le ferait un détective dans un rapport de police. Les notes écrites et photographiques, tout comme ses performances autour de la trace – traces des inconnus (filature), empreinte dans les lits, traces de tableaux disparus, etc. – font écho à l'ontologie du médium photographique. En d'autres termes, Calle envisage la relation entre la photographie et le monde comme l'entend Susan Sontag dans *La photographie* :

[les photos] sont assurément capables de se substituer à la réalité et déjà pour simple raison qu'une photographie n'est pas seulement une image ou une interprétation (comme l'est la peinture), c'est également une trace, un calque du réel – telle une empreinte ou tel un masque mortuaire<sup>164</sup>.

En effet, Sontag considère l'image photographique et son système de reproduction comme une façon d'organiser l'information, afin de se souvenir des événements passés, comme le fait l'album de photos de famille, par exemple. La réalité capturée par l'objectif n'est pas qu'une copie du réel, elle est également un « enregistrement destiné à l'étude ou la cible d'une surveillance<sup>165</sup> ». Quoi qu'il en soit, la photographie agit comme témoin, comme pièce à conviction de la réalité. « Toute photographie est un certificat de présence<sup>166</sup> », assure Roland Barthes. Dans un article pour un recueil sur la photographie et l'autobiographie, Jean-Paul Guichard fait un parallèle entre le style objectif, neutre de Sophie Calle et le thème de la

<sup>163</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vie?*, op. cit., p. 73.

<sup>164</sup> Susan Sontag, *La photographie*, op. cit., p. 170.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>166</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 135.

filature. En stipulant que plusieurs aspects de l'art de Calle (« photos sans détails dans les ombres et les hautes lumières, cadrage approximatif, descriptions linéaires (faisant redondance avec l'image)<sup>167</sup> ») présentent bon nombre des caractéristiques d'un rapport de police, Guichard montre que ces clichés objectifs sont de parfaits témoins de la réalité mis en scène par l'artiste : ils viennent confirmer Calle dans son rôle de détective. De plus, il ajoute que la sérialité, les reproductions et les répétitions des mêmes sujets photographiques mettent l'accent sur la véracité de l'évènement produit, comme le ferait le compte rendu d'un détective<sup>168</sup>.

### 3.3 Sophie Calle et la filature

Dès son plus jeune âge, Sophie Calle « avai[t] déjà le goût des rituels<sup>169</sup> ». Très tôt, elle se laisse transporter dans les jeux les plus fous, les plus grandioses et les plus tape-à-l'œil (aller nourrir, chaque jour, un homme imaginaire dans le cimetière du Montparnasse est l'un des rituels fantasques de la jeune Sophie Calle (*AS*, p. 113)). Dans son entrevue menée par Christine Macel pour le catalogue d'exposition *M'as-tu vue?*, Calle relate son enfance, ses activités, son désir de perdre le contrôle et de le reprendre, sorte de préambule à ses activités artistiques adultes. Tandis que ses lubies enfantines deviennent vite des règles à suivre, strictes et exigeantes, son goût pour le « lâcher-prise » se transforme, quant à lui, en déambulations, filatures, promenades, autant de loisirs qui lui permettent de s'amuser avec le regard et qui ont tôt su devenir la marque de commerce de l'artiste. Au fil de son entrevue, Calle avance l'idée que ses goûts pour les plaisirs visuels (voir et être vu) viennent de son enfance, lorsqu'elle croyait être suivie à cause de vols que son amie et elle commettaient chaque jeudi dans les grands magasins. Lorsqu'elle revient à Paris en 1979, après avoir passé de nombreuses années à errer à travers l'Amérique, l'Espagne, le Liban et la Grèce<sup>170</sup>, Sophie Calle ne connaît rien de la vie nocturne parisienne. Afin de la découvrir, elle décide de suivre

<sup>167</sup> Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dirs.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, op. cit., p. 77.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>169</sup> Propos de Sophie Calle, rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 73.

<sup>170</sup> Michel Guerrin, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, op. cit., p. 31.

des gens dans la rue : « C'était une manière de me laisser porter par l'énergie des autres, de les laisser décider de mes trajets pour moi »<sup>171</sup>, dit-elle. Petit à petit, elle prend des photos du dos de ses victimes et commence à noter leurs allées et venues : « tout s'est mis en place, sans que je le réalise vraiment<sup>172</sup> », poursuit-elle. De fil en aiguille, ces promenades guidées deviennent un projet artistique : *Suite vénitienne*. Toujours dans le cadre de son entrevue, Calle indique que cette entreprise, même si elle est datée de 1980 (soit après *Les Dormeurs*), se déroule bel et bien en 1979, ce qui en fait son premier véritable travail artistique. À la publication de *Suite vénitienne* cependant, à cause d'un pépin juridique, les éditeurs décident d'en changer l'année officielle<sup>173</sup>. Avant cette deuxième publication (*Les Dormeurs* a été publié avant), des gens avertissent Sophie Calle qu'un autre artiste, Vito Acconci, a, lui aussi suivi des gens, ce qui force Calle à rencontrer cet artiste et à obtenir sa « bénédiction »<sup>174</sup>.

### 3.3.1 *Suite vénitienne, La filature, et quelques œuvres placées sous le signe du regard : descriptifs*

Ses errances sans but devenues maintenant plus concrètes, Sophie Calle s'invente des règles à suivre afin de mener à bien ses filatures. C'est avec rigueur qu'elle formule le projet suivant :

À la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, lors d'une réception, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part de son projet, imminent de voyage à Venise. Je décidai alors de m'attacher à ses pas, de le suivre<sup>175</sup>.

Lorsque Sophie Calle débarque du train qui la conduit à Venise pour filer Henri B., elle descend à l'hôtel « Locanda Montin ». C'est le 12 février. Elle ne sait pas où se trouve Henri B., mais elle a formulé le projet de le suivre. Elle croit qu'il est descendu à l'hôtel « San Bernardino », cependant celui-ci ne figure pas sur la liste des hôtels vénitiens. Le 18 février, après quelques jours de recherche et aidée de multiples alliés, elle le trouve à l'hôtel « Casa

<sup>171</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », in *Sophie Calle m'as-tu vue?, op. cit.*, p. 77.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>175</sup> Sophie Calle, « Suite vénitienne » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 38.

de Stefani » et le suit dans les rues de Venise jusqu'au 19 février, jour où elle se fait prendre à son propre jeu et se voit démasquée par l'inconnu qui lui propose de la raccompagner à l'hôtel. Afin de pousser l'expérience jusqu'au bout, Calle se poste à l'une des fenêtres devant la Casa de Stefani pour le photographier encore une fois. Il ne sort pas. Enfin, elle décide de rentrer à Paris et s'embarque dans un train qui arrivera 5 minutes avant celui d'Henri B., pour le photographier une dernière fois. « Après ces treize jours passés avec lui, notre histoire s'achève<sup>176</sup> », dit-elle, pour finir. *Suite vénitienne* est le compte-rendu de cette filature qui mène Calle à se déguiser, à épier, à attendre en frissonnant de froid, à user de supercheries, à mentir et à chercher, inlassablement, un homme qu'elle n'a vu que deux fois dans sa vie. L'ouvrage est digne d'un rapport de police : jours, dates et heures, notes objectives, impressions personnelles en italique et 55 photos en noir et blanc permettent de suivre Calle dans les dédales de Venise. Fidèle à son habitude, l'artiste use de son style neutre, froid, distant, et juxtapose ses photographies comme autant de preuves afin de confirmer la véracité de son récit. « Frappe la platitude délibérée du journal qui nous est proposé<sup>177</sup> », écrit Jean-Paul Guichard lorsqu'il décrit le dispositif de *Suite vénitienne*. Pourtant, le lecteur se sent emporté, bien malgré lui, dans un jeu d'espionnage dont il ignore l'aboutissement et même la raison.

Afin de cerner toutes les facettes de la filature, Sophie Calle décide de retourner le jeu contre elle et de devenir elle-même la victime d'un détective. En avril 1981, soit un an après avoir suivi l'inconnu dans les rues de Venise, elle demande à sa mère d'embaucher un détective et de la faire suivre : « Ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves » (*AS*, p. 111). Régine Robin décrit le dispositif de *La filature* de la façon suivante : « mélange de photos et de textes, d'itinéraires dans Paris, de rencontres, de commentaires et de méta-commentaires qui

---

<sup>176</sup> Sophie Calle, « Suite vénitienne », dans « À suivre... », in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 107. Dorénavant, la référence à *Suite vénitienne* et à *La filature* sera indiquée dans le corps du texte, entre parenthèses, par les lettres *AS* (pour le titre du recueil *A suivre...*).

<sup>177</sup> Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dirs.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, op. cit., p. 76.

dessinent une présence énigmatique à plusieurs niveaux<sup>178</sup> ». C'est que le projet de Sophie Calle se divise en trois parties : la première se compose du texte de l'artiste, qui détaille son emploi du temps pendant la journée du 16 avril 1981. Nous apprenons l'heure à laquelle Calle rencontre ses amis, va au cimetière, chez le coiffeur, au musée, au cinéma, dans un vernissage, dans des cafés, etc. Calle note aussi ses impressions et ses pensées à propos de l'homme censé la suivre. Elle écrit, par exemple : « Je ne veux pas que nous parlions de "lui" » (AS, p. 114). Elle tente également de « montrer » et de « présenter » des parties de la ville et des gens qui lui sont chers au jeune enquêteur. La deuxième partie est formée des photos et des notes prises par X., le détective : « 12h08, la surveillée sort du salon, traverse le jardin du Luxembourg... » (AS, p. 123). Les textes de l'emploi du temps de la « surveillée » font évidemment écho à l'itinéraire décrit par Sophie Calle, sorte de rengaine initiée par elle et reprise par le détective. Enfin, la troisième partie est la filature de la filature, commandée encore une fois par Calle :

Je voulais garder le souvenir de celui qui allait me suivre. Je ne savais pas quel jour de la semaine aurait lieu la filature. J'ai donc demandé à François M. de se poster chaque jour à 17 heures devant le Palais de la Découverte et de photographier quiconque semblerait me surveiller. Je lui ai recommandé la discrétion. J'ai reçu le rapport suivant, accompagné d'une série de photographies (AS, p. 147).

Un court texte décrit, ici, l'apparence physique du détective et les quelques minutes pendant lesquelles François M. suit Sophie et le détective. Ces deux projets, soit *Suite vénitienne* et *La filature*, tous deux placés sous le thème des jeux du regard, conduisent à l'œuvre *À suivre...*, qui inclut également, en préambule, les notes et les photos des premières filatures de Sophie Calle dans les rues de Paris.

Plusieurs autres projets artistiques de Calle ont d'ailleurs pour thème tout ce qui touche la dynamique voir/être vu et tournent autour des sujets préférés de Calle, soit l'absence, la disparition, le manque, l'échec, l'intimité, l'autofiction, etc. Dans le texte d'ouverture de la revue *Intermédialités* consacrée à Sophie Calle, Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert placent d'emblée l'artiste sous le signe de la filature. En soulignant à la fois la propension de Calle à se mettre en scène et à mêler les perceptions entre vie et art et entre

---

<sup>178</sup> Régine Robin, « Être sans traces : Sophie Calle » in *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 2005, p. 218.

sujet et objet, et en soulignant également le penchant de l'artiste pour la dialectique voir/être vue, les deux auteurs démontrent les multiples déclinaisons des jeux du regard de l'artiste<sup>179</sup>. Il n'est alors pas surprenant de voir naître des œuvres calliennes tournant sans cesse autour du visuel. Ainsi, dans l'une de ses œuvres les plus touchantes, Calle demande à des aveugles de naissance de leur décrire ce qu'est pour eux l'image de la beauté. Il en résulte l'œuvre *Les Aveugles* qui est l'un des seuls travaux où Calle demande l'accord des gens avant d'exploiter son « voyeurisme »<sup>180</sup>. Auparavant, « l'excitation [l'emportait] sur la culpabilité<sup>181</sup> », dit-elle dans une entrevue pour *Le Monde*. Ce projet est également, selon Calle, une variation autour du thème voir/être vue : « cela revient d'une certaine manière à interviewer des gens sans qu'ils me voient, mais sans me cacher cette fois<sup>182</sup> », résume-t-elle. La trace, en tant que phénomène capable de s'imbiber des événements vécus, de travailler conjointement avec la mémoire, est également abordée dans *Fantômes* (1990) et *Last Seen* (1991), où il est question de tableaux d'art manquants. Que cela soit sous la plume de Régine Robin, de Christine Angot ou de Jean Baudrillard, les pratiques de Sophie Calle autour de la surveillance, de l'apparition et de la disparition, de la présence et de l'absence, ont fait couler beaucoup d'encre.

### 3.3.2 Le jeu de cache-cache dans *Suite vénitienne* et *La filature*<sup>183</sup>

*Suite vénitienne* et *La filature* débutent tous deux par une photo révélatrice : le premier s'ouvre sur le cliché en double page d'Henri B., de dos, légèrement penché, chapeau

<sup>179</sup> Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais, « Présentation : ' ' au fil des œuvres' » in *Intermédialités*, op. cit., p. 9-12.

<sup>180</sup> Michel Guerrin, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, op. cit., p. 33.

<sup>181</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Michel Guerrin, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, op. cit., p. 33.

<sup>182</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 80.

<sup>183</sup> Notons qu'à des fins de compréhension et de clarté et pour faire un meilleur parallèle entre les deux œuvres, nous étudierons *Suite vénitienne* et *La filature* ensemble. Dans cette optique, nous désirons envisager les deux ouvrages comme des travaux autour de la filature, le fait de suivre et d'être suivie étant les deux côtés d'une même médaille. Il importe, pour nous, non pas de voir séparément la position du regardant et celle du regardé, mais bien de les considérer comme différentes facettes entourant le même jeu du regard. Nous ne voulons pas étudier la position de Sophie Calle (dans *Suite vénitienne* c'est elle qui suit et dans *La filature* c'est elle qui se fait suivre), mais plutôt nous servir des données recueillies dans les deux ouvrages, indifféremment, pour faire ressortir les points centraux de la filature.

à rebords et imperméable clair (voir fig. 3.1), tandis que le second présente, dans une photographie couleur d'une page, Sophie Calle portant « des knickers de daim gris, des bas noirs, des chaussures noires et un imperméable gris » (*AS*, p. 112) (voir fig. 3.2), ce qui place d'emblée les deux ouvrages sous le signe de la surveillance et de la filature, les deux personnages arborant des vêtements dignes de Sherlock Holmes. Dès lors, le regardant part avec Calle dans les rues de Venise ou de Paris, pour suivre ou être suivie, pour espionner ou se faire espionner. La chasse est ouverte. Mais quels sont les motifs de ces filatures? Pourquoi épier Henri B.? Pourquoi se faire suivre « artificiellement »? Baudrillard demande : « Désirait-elle au fond qu'[Henri B.] la tue <sup>184</sup> »? « Désirait-elle être son destin simplement, ou que lui, devint son destin à elle <sup>185</sup> »? Non, rien de tout cela. Sophie Calle joue.

Même si de nombreux théoriciens, dont Jean Baudrillard et Elisabeth Couturier, entre autres, ont vu dans ces aventures d'espionnage quelque chose qui évoque le rapport amoureux, Sophie Calle, pour mener à bien ses jeux, s'est imposé plusieurs règles strictes, dont celle-ci : rien ne devait se produire <sup>186</sup>. Baudrillard ajoute à propos d'Henri B. : « Elle n'attend rien de lui, elle ne veut pas le connaître. Il ne lui plait pas particulièrement <sup>187</sup> ». Calle doit d'ailleurs se rappeler ses propres règles du jeu lorsqu'elle désespère de le retrouver : « Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. (*AS*, p. 57) ». Pour mieux entrer dans le jeu qu'elle déploie à Venise, Calle use d'objets qui lui seront utiles, objets que l'on pourrait certes retrouver dans le coffre à jouets d'un enfant, signe de l'aspect ludique de ses projets :

Dans ma valise : un nécessaire de maquillage qui m'aidera à modifier ma physiologie, une perruque blonde coupée au carré, des chapeaux, voilettes, gants, lunettes noires, un Leica et un Squintar (cet accessoire qui se visse sur l'objectif est muni d'un jeu de miroirs permettant de prendre des photos de côté, sans viser le sujet) (*AS*, p. 43),

Il n'y a donc pas de but véritable à cette surveillance, mis à part celui de se laisser guider par l'autre, de se laisser envahir par sa présence, et de déambuler, pour s'amuser. Calle dit vouloir avant tout « établir un rapport à l'autre, établir une règle du jeu pour occuper le

<sup>184</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 83.



temps, créer des émotions arbitraires mais réelles à la fois <sup>188</sup>». Pour provoquer ces émotions, Calle n'hésite pas à suivre les traces d'un inconnu et à élaborer des itinéraires non pour elle-même, mais bien pour cet autre qui la suit. À propos de *La filature*, Régine Robin résume : « elle [Sophie Calle] se constitue comme objet de recherche, objet d'analyse, objet muséal <sup>189</sup> », soulignant l'aspect impartial, scientifique et dénué de sentiments de l'œuvre. L'espionne n'attend rien de ses aventures, hormis la possibilité d'étudier toutes les facettes de ce que la vue a à offrir : « quand je fais une filature, je m'intéresse aux regards, à comment les gens voient <sup>190</sup> », explique l'artiste. Suivre des traces ou en laisser permet à Calle de mettre en pratique les jeux du regard sous-tendus par l'action de filer quelqu'un. C'est que la filature est supportée par deux actions visuelles opposées : regarder et être regardé. Lorsque l'artiste fait une filature, elle observe et suit des traces et elle épie l'autre du regard. À l'inverse, lorsque Calle embauche un détective pour se faire surveiller, elle sait qu'elle sera l'objet des regards de l'autre : « elle [se] donne en spectacle <sup>191</sup> », dit Régine Robin. Les changements de position de Calle – de sujet à objet – rendent possible l'étude des différentes facettes d'une même réalité : ici, celle de la filature quant elle devient une forme de jeu, sans objectif précis. Comme un enfant marchant dans les traces de pas de l'adulte qui déambule devant lui, Calle se livre au jeu. Dans son entrevue avec Christine Macel, elle souligne d'ailleurs la rigidité avec laquelle elle applique les règles du jeu en stipulant que, par la force du rituel, il devient important, presque obsessionnel, de savoir ce que l'homme suivi a mangé et bu, ce qu'il a lu et fait <sup>192</sup>. C'est également la rigueur du jeu qui lui permet de laisser « sur-le-champ » son inconnu lorsqu'elle sent que son aventure se termine : « Il sort de ma vie. Sans souffrance <sup>193</sup> », dit-elle.

---

<sup>188</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 80.

<sup>189</sup> Régine Robin, op. cit., p. 219.

<sup>190</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Michel Guerrin, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, op. cit., p. 33.

<sup>191</sup> Régine Robin, « Être sans traces : Sophie Calle » in *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 219.

<sup>192</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in dans *Sophie Calle, M'as-tu vue?*, op. cit., p. 80.

<sup>193</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », in *Sophie Calle, M'as-tu vue?*, op. cit., p. 80.

### 3.3.3 Voir et être vue : rapport à l'autre dans l'apparition et la disparition

Dans son texte sur *Suite vénitienne*, Jean Baudrillard aborde le sujet du rapport à l'autre et montre comment ce rapport se rapproche d'une rencontre véritable, d'une entreprise de séduction. En effet, suivre quelqu'un à la trace c'est, en quelque sorte, manifester le désir de le connaître, de se laisser aller à lui, et en lui, dans une sorte de rencontre virtuelle, d'où le lien amoureux évoqué par Baudrillard<sup>194</sup>. Ce lien peut être même si fort que beaucoup de personnes qui ne savent pas qu'elles sont suivies se sentent épiées malgré tout : « quelque chose est entré dans leur espace, qui en a altéré la courbure, le sentiment d'être réfléchi sans le savoir <sup>195</sup> ». Dans *Suite vénitienne*, la relation entre Calle et Henri B. se développe ainsi : l'un laissant ses traces et l'autre les suivant, l'un semant des informations sur son intimité, ses désirs, ses goûts, l'autre captant et savourant ces parcelles de renseignements quelque temps après. C'est ce lien indiciel induit par la filature qui fait dire à Sophie Calle, dès le début de son aventure : « Je me vois aux portes d'un labyrinthe, prête à me perdre dans la ville et dans cette histoire. Soumise » (*AS*, p. 44). Et puis, plus tard : « Il m'envahit » (*AS*, p. 50). Calle, de par les traces qu'elle tente de retracer, se sent submergée par la présence d'Henri B., allant même jusqu'à imaginer ses paroles : « C'est comme s'il me disait : "vous pouvez m'attendre, je ne viendrai pas." » (*AS*, p. 75). Ainsi, même s'ils ne les ont jamais parcourus ensemble au même moment, mais plutôt l'un à la suite de l'autre, l'un après l'autre, Calle dit : « Je parcours seule les itinéraires que nous avons empruntés ensemble ces deux derniers jours, Henri B. et moi » (*AS*, p. 93). Calle, en relevant les traces d'Henri B., s'approprie l'espace autrefois possédé par l'homme, et donne un sens à son existence, à sa quête. Elle entre véritablement en contact avec sa victime.

Le même rapport se remarque également dans *La filature*, où Calle cherche à montrer au détective qu'elle a embauché « les rues, les lieux [qu'elle] aime » (*AS*, p. 114), les personnes qu'elle apprécie, comme Bernard F. à qui elle téléphone uniquement pour « "lui" montrer » (*AS*, p. 115). La relation qui se forme entre la surveillée et le surveillant se construit tout au long de la filature, ce qui fait dire à Calle, après quelques heures de

<sup>194</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, op. cit., p. 85.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 83.

déambulation : « Désormais je lui fais confiance. Je n'ai plus peur de le perdre. Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J'ai choisi son emploi du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien » (AS, p. 116.). Calle s'attache à l'homme qui l'épie, allant même jusqu'à apprécier sa jeune apparence, dit-elle (AS, p. 116). Deux vies qui évoluent parallèlement, mais qui s'influencent mutuellement, en douce, par des jeux de regard et par le repérage des traces de l'autre : « c'est la filature elle-même qui est la double vie de l'autre. Filer l'autre, c'est lui donner de facto une double vie, une existence parallèle <sup>196</sup>», note Baudrillard, et il ajoute : « C'est cet effet de dédoublement qui surréalise l'objet dans sa banalité, et tisse autour de lui la trame étrange (éventuellement dangereuse?) de la séduction <sup>197</sup> ». Les rencontres réalisées grâce aux filatures dans *Suite vénitienne* et *La filature* sont toutes deux de l'ordre de la mise en présence, car elles permettent de voir l'implication, l'incidence d'un individu dans la vie d'un autre et vice-versa. Il y a apparition, création d'une relation qui monopolise tout l'être des détectives : ils se donnent à l'autre, ils sont tout entiers dans la compromission, dans la servilité, ce qui fait en sorte qu'ils existent et qu'ils sont disponibles pour l'autre afin de mener à bien leur enquête.

Le regard est aussi l'un des enjeux importants dans la réussite d'une filature. En effet, pour mener à bien une enquête d'espionnage il faut, évidemment, que le détective reste dans l'ombre et qu'il tente par tous les moyens de garder un contact visuel avec le filé, et ce, sans se faire voir. En ce sens, le détective doit toujours jongler avec la possibilité de voir surgir ou, au contraire, de voir s'effacer l'autre soudainement. C'est ainsi que l'apparition et la disparition de la victime sont au cœur des filatures mises en œuvre par Calle, ce qui alimente et expose les différentes facettes de la problématique voir et être vu. La personne suivie peut sortir du champ de vision du détective et compromettre la réussite de l'opération (comme lorsque Calle perd de vue, dans la foule, Henri B. et sa compagne dans les rues de Venise (AS, p. 72)) ou, au contraire, elle peut surgir devant l'autre et également faire échouer la filature (« Brusquement, je me trouve face à lui [...]. Il me croise, me frôle, me dévisage, et sort. » (AS, p. 90)). Ainsi, Baudrillard, dans *Please Follow me*, évoque la surprise et le retournement de situation qui doivent être envisagés lors d'une filature dans les rues de

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 85.

Venise : « Il n'y a pas d'issues latérales à Venise, et il n'y a pas moyen de se rencontrer sans se reconnaître <sup>198</sup> ». C'est que lorsque nous suivons quelqu'un à la trace, il y a toujours possibilité pour l'autre de se retourner, d'effectuer un volte-face qui mettrait l'opération d'espionnage en péril.

Mais au-delà du surgissement et de la fuite de la personne surveillée, Calle et le détective, dans *Suite vénitienne* et dans *La filature*, expérimentent une tout autre forme d'apparition et de disparition. Dans *Figures de l'altérité*, Jean Baudrillard et Marc Guillaume décrivent les expériences de filature de Sophie Calle comme autant de façons, pour l'artiste, de s'absenter d'elle-même, de se faire l'ombre d'une ombre <sup>199</sup>. En suivant un inconnu, Calle ne laisse pas de trace d'elle-même : elle s'efface littéralement dans les pas de l'autre, se substitue à l'autre, vit par procuration en remettant son devenir dans les mains de l'inconnu qu'elle suit. Son destin n'existe pas, disent Baudrillard et Guillaume, puisqu'elle évolue derrière l'autre, dans ses traces qu'elle n'est en rien en lien avec le futur, se situant toujours à la suite <sup>200</sup>. Elle se laisse traîner, elle n'est jamais poussée, même si elle est présente et active. C'est ce caractère dangereux (le fait d'être véritablement à la merci de l'autre) que Jean Baudrillard relève lorsqu'il traite du caractère violent de la filature, allant même jusqu'à affirmer que Calle ou le détective accomplissent un « meurtre » en volant les traces de pas de l'autre et en les photographiant <sup>201</sup>. Calle disparaît au profit de l'autre, elle s'annule : Sophie Calle est là de ne pas être là.

À l'inverse lorsque Calle devient la « surveillée », c'est elle qui décide de ses allées et venues. Elle se rend compte, alors, elle-même, que ses déambulations marquent la vie du détective : ainsi, elle se dit heureuse d'avoir décidé du parcours du détective qui la suit, en ce jeudi 16 avril (*AS*, p. 116). Sophie Calle, en se mettant en scène afin d'offrir à X. un itinéraire fait pour lui, disparaît, en quelque sorte, au profit d'un personnage, d'un spectacle. Ayant lui aussi saisi ce pouvoir de « neutraliser » l'autre et de s'absenter de soi-même en laissant ses

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>199</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, p. 145-146.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>201</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, *op. cit.*, p. 84.

traces, en voyant et en étant vu, Paul Auster écrit à propos du personnage qu'il a créé à l'effigie de Sophie Calle :

quand il [le détective engagé par Maria] lui avait remis son rapport à la fin de la semaine, elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire<sup>202</sup>.

Baudrillard pousse plus loin la réflexion en stipulant que le détective, en s'emparant de la trajectoire de l'autre, prend soin de la vie qu'il doit épier à l'insu de son propriétaire<sup>203</sup>. Le théoricien ajoute aussi que par un effet de simultanéité, le détective est par ailleurs libéré de sa propre vie :

c'est jouer le rôle mythique de l'ombre qui traditionnellement vous suit et vous protège du soleil [...] c'est le délester de ce fardeau existentiel qu'est la responsabilité de sa propre vie – simultanément celui ou celle qui suit est elle aussi délestée de la sienne, puisqu'elle s'engage aveuglément dans la trace de l'autre<sup>204</sup>.

L'apparition et la disparition se situent à ce niveau, c'est-à-dire que c'est parce qu'ils s'absentent l'un à l'autre tout en évoluant l'un à la suite de l'autre, en étant réellement proches et en même temps si loin, que l'auteur de traces et son pisteur peuvent expérimenter les multiples facettes de ce que le regard a à offrir. Ce constant va-et-vient entre regarder et être regardé a le pouvoir de provoquer ce malaise et cette curiosité que le spectateur/lecteur expérimente tout au long de *Suite vénitienne* et *La filature*.

### 3.4 Conclusion

Dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Didi-Huberman envisage le jeu de la bobine comme figuration de la dynamique qui régit le trouble qui nous guette à la contemplation d'objets dialectiques. Le théoricien explique que l'apparition et la disparition de la bobine créent un jeu rythmique ensorcelant qui prend son énergie angoissante de « son efficacité pulsative, pulsionnelle [qui] tient à l'intervalle rythmique qu'il maintient encore

<sup>202</sup> Auster, Paul, *Léviathan*, Paris, Arles, Actes Sud, 1993, p. 88, repris par Sophie Calle dans *A suivre...*, Livre IV in *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 111.

<sup>203</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 84.

sous le regard<sup>205</sup>». Ce battement entre apparition et disparition se retrouve également dans bon nombre de jeux d'enfants, souligne Didi-Huberman : « Les enfants, on le sait, aiment inclure sans fin des poupées dans d'autres poupées – fût-ce pour les *regarder disparaître* sans fin, comme inéluctablement –, ou bien jouer avec des cubes<sup>206</sup>». Le théoricien explique par ailleurs que ce qui a la capacité de transformer « toute surface qui nous regarde [...] se reclôt sur nous, nous entoure, nous touche, nous dévore<sup>207</sup> », d'où l'inquiétante étrangeté qui nous menace à la contemplation des jeux rythmiques qui troublent le regard. C'est que l'exploration du visuel, montre Didi-Huberman, permet bien souvent de dévoiler une contradiction : le jeu étant un jeu, il est possible de tout faire, y compris de dépasser les oppositions<sup>208</sup>, ce qui engendre certainement de l'inquiétude. Le jeu du détective, chez Sophie Calle, montre des ambivalences en présentant à la fois présence et absence, apparition et disparition. C'est donc le fait de suivre à la trace et de laisser ses traces, de voir et d'être vu, qui induit ce trouble qui nous envahit à la lecture du recueil *À suivre...*

Enfin, *Suite vénitienne* et *La filature* mettent en scène des surveillances libérées de tout affect qui s'inscrivent d'emblée sous le signe du jeu, du divertissement et de cette exploration visuelle à deux niveaux que permet la filature. « Tout s'articule autour de la problématique "voir/être vu" et autour du thème de l'absence<sup>209</sup> », remarque en ce sens Christine Macel. Ce jeu frontalier, Calle l'expose en photos et en textes à chacune des pages de *Suite vénitienne* et *La filature*, permettant au lecteur d'observer à la fois les traces réelles et les traces photo-textuelles des déambulations de Calle à Venise, puis à Paris. C'est ce que Régine Robin nomme les « traces de traces<sup>210</sup> », autant de méta-discours et de « méta-itinéraires<sup>211</sup> » pour ne pas oublier les expériences vécues. Anne Sauvageot dit, quant à

<sup>205</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 56.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>209</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 80.

<sup>210</sup> Régine Robin, « Être sans traces : Sophie Calle » in *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 219.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 219.

elle : « À la détective que l'artiste se targue d'être, elles apportent [les photos] la confirmation du témoignage désaffecté en se faisant pièces à conviction<sup>212</sup> ».

L'une de ces expériences, par ailleurs, se clôt sur un revirement inattendu dans les rues de Venise : « une crainte me saisit : il m'a reconnue, il me suit, il sait », (AS, p. 47). Craintes qui finiront par devenir réalité : « Je soulève les paupières : il est devant moi, tout près » (AS, p. 91). Calle se fait prendre par Henri B., elle a été démasquée : « Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher ! » (SV, p. 91). Après leur rencontre accidentelle et au terme de leur promenade ensemble, lorsque Calle tente de le photographier, il s'écrie : « Non, ça n'est pas du jeu » (AS, p. 93). C'est qu'Henri B. a compris qu'ici, depuis les recherches de traces jusqu'à la découverte de l'espionne, en passant par les mécanismes de la filature elle-même, tout se joue au niveau du regard et dans le pacte virtuel fait entre les deux actants de la filature. Lorsque le jeu s'écroule, lorsque le détective est démasqué par sa victime, c'est toute la dynamique de la filature qui perd son sens, car l'on sait que l'on est regardé et il devient inutile de prendre des photos. Le but du détective étant de prendre des clichés à l'insu de sa victime, si ce dernier est démasqué, le jeu ne peut plus tenir. Malgré l'objection d'Henri B., Calle prend un cliché de lui : on y voit une main floue, en gros plan, derrière laquelle on devine la silhouette d'Henri B. (voir fig. 3.3). Le cliché, à lui seul, résume l'ambivalence et l'opposition entre *Suite vénitienne* et *La filature* : le jeu subtil entre apparition et disparition, entre présence et absence, entre voir et ne rien voir, entre regarder et être regardé. Dominique Berthet, dans son article sur la trace avait vu juste lorsqu'il disait : « Tracer, c'est ouvrir une voie, une brèche<sup>213</sup> ». Ce qu'il ne disait pas, cependant, c'est que dans certains cas, comme dans celui de Sophie Calle, la brèche inquiète et scinde le regard, et ce que nous observons se met à nous regarder. Voilà ce qui problématise notre rapport à l'objet vu.

<sup>212</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 103.

<sup>213</sup> Dominique Berthet (dir.), « Avant propos » in *Les traces et l'art en question*, op. cit., p. 7.

## CONCLUSION

Entre texte et image, la différence est incontestable. Dans « L'oscillation distincte », le texte d'introduction de son recueil portant sur le sujet, Jean-Luc Nancy aborde les points de convergence et de divergence entre l'écrit et la photographie. Malgré l'écart indéniable entre les deux formes d'art, Nancy cherche surtout à mettre l'accent sur ce que les textes et les photos ont en commun ainsi que sur l'apport de l'un à l'autre, particulièrement lorsqu'ils sont réunis dans un même travail artistique : « quoi qu'il en soit, les deux montrent ce que c'est que montrer – manifester, révéler, mettre en vue, mettre en lumière, indiquer, signaler, produire<sup>214</sup> ». Chez Sophie Calle, cette caractéristique prend plusieurs sens.

Indubitablement, Sophie Calle donne à voir : elle est une artiste du quotidien, de l'intime, de l'objectif. À cet égard, bon nombre de théoriciens et critiques littéraires et artistiques ont relevé dans les travaux de la plasticienne son goût pour la description des objets et des événements de la vie courante : « à sa manière, Sophie Calle construit de petites histoires du quotidien<sup>215</sup> », dit Maïté Vissault dans un article sur l'artiste française. Sur un ton neutre et froid, Calle relate ses anecdotes, faisant de sa propre vie le centre de son projet artistique, ce qui interroge Isabelle Décarie : « Si l'on est capable d'écrire un roman, pourquoi ne pas en vivre un et le documenter, photographies à l'appui?<sup>216</sup> ». Afin de prouver que certains événements relatés dans ses œuvres se sont réellement produits, Calle expose des photographies qui viennent témoigner de la véracité de ses histoires. « Elle a un rapport judiciaire à la réalité, affirme Yve-Alain Bois, le constat est pour elle la seule chose qui vaille, et, en matière d'édition, le fac-similé demeure à ses yeux le mode privilégié<sup>217</sup> ». En effet, Calle a une façon bien à elle de rendre compte de la réalité. En plus d'employer une

---

<sup>214</sup> Jean-Luc Nancy (dir.), *Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 7.

<sup>215</sup> Maïté Vissault, « Entre subjectif et distancié » in *ETC Montréal*, op. cit., p. 68.

<sup>216</sup> Isabelle Décarie, « Un duel entre la main et l'œil. Intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, op. cit., p. 31.

<sup>217</sup> Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », in *Sophie Calle ni'as-tu vue?*, op. cit., p. 29.



écriture froide et distante, Calle offre à voir des photos souvent banales représentant la plupart du temps les sujets décrits par ses textes, ce qui a pour effet de dédoubler les propos de son œuvre. Cette manière de procéder (sa marque de fabrique, comme elle l'appelle<sup>218</sup>), se répète au point où le lecteur se retrouve fréquemment frappé par la platitude et la pauvreté à la fois des textes et des photos présentés. C'est que Calle suit des règles très strictes qui la forcent à accomplir des rituels pour créer ses œuvres, ce qui provoque alors la redondance, les redites et les répétitions des mêmes sujets textuels et photographiques. Isabelle Décarie avance une hypothèse qui expliquerait la raison pour laquelle Calle utilise constamment deux médiums pour se raconter : « Elle [Calle] a besoin des prises de vue d'une caméra pour pouvoir se figurer le monde et le symboliser<sup>219</sup> ».

Ce rapport au réel est certainement en lien avec le statut testimonial du médium photographique qui n'est plus une question à débattre aujourd'hui : plusieurs théoriciens tels Roland Barthes et Susan Sontag, pour ne nommer que ceux-là, ont montré et expliqué le rapport référentiel qu'entretient la photo avec la réalité. En présentant une image, le photographe indique au lecteur qu'un événement s'est vraiment passé. La photo colle à son référent afin de « conjugue[r] étroitement la réalité et la mémoire de celle-ci<sup>220</sup> ». Le texte annexé aux photos permet à Calle d'ajouter une couche de véracité aux histoires contées, ce qui confirme l'existence de l'artiste et lui permet de se mettre en jeu, de se regarder vivre sa vie, littéralement. D'un autre côté, l'aspect judiciaire de la démarche de Calle (photos et textes objectifs, rapports détaillés, rituels, ton neutre et distant) lui permet de se souvenir des événements qui lui sont arrivés, puisqu'elle avoue elle-même avoir des problèmes de mémoire<sup>221</sup>. En consignait toutes ses histoires et ses allées et venues, Calle s'assure de pouvoir faire surgir de sa mémoire, à n'importe quel moment, les événements de sa vie. « Faire image, c'est donner du relief, du saillant, du trait, de la présence<sup>222</sup> », affirme Jean-

<sup>218</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Chrstine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 24.

<sup>219</sup> Isabelle Décarie, « Un duel entre la main et l'œil. Intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, op. cit., p. 31.

<sup>220</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 205.

<sup>221</sup> Sophie Calle, propos rapportés par Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 73.

<sup>222</sup> Jean-Luc Nancy (dir.), *Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel*, op. cit., p. 9.

Luc Nancy afin de montrer comment une photo est importante dans l'acte de se souvenir. Lorsque Calle photographie les objets personnels et les lits défaits dans *L'hôtel*, les corps couchés dans *Les Dormeurs* ou les allées et venues des gens lors de ses filatures, elle matérialise, elle rend visible les gens et les lieux rencontrés. Selon Anne Sauvageot, les péripéties de Calle n'existent que parce qu'elle les médiatise en textes et en photos<sup>223</sup>. Paradoxalement, c'est en présentant sa vie au public que Calle confirme sa propre existence et « sa consécration : M'as-tu vue<sup>224</sup> ». Mais les phototextes de Sophie Calle ne sont pas seulement aptes à montrer et à présenter : ils permettent également au spectateur de ressentir certaines émotions qu'il n'est pas souvent en mesure d'éprouver.

Ces émotions émanent, en vérité, des contradictions contenues dans l'œuvre de la plasticienne, car Sophie Calle n'est pas unilatérale. Au contraire, elle aime jouer d'ambiguïté. En posant un regard intimiste sur les gens et les choses ainsi que sur des situations de la vie quotidienne, Calle présente bien souvent les deux côtés d'une même médaille, ce qui fait d'elle une artiste de la frontière. Joie et douleur, fiction et réalité, art et vie, présence et absence ainsi que voir et être vue forment alors les thèmes de prédilection de la Française. Pourquoi insister sur ces ambivalences? Pourquoi ce désir d'investir les contraires? Et surtout, pourquoi s'acharner à montrer ce dont la photographie et le texte ne peuvent rendre compte, à savoir ces variations autour du manque, de l'absence et de la perte, sujets que plusieurs critiques (Cécile Camart, Yve-Alain Bois, Martine Delvaux et Bertrand Gervais, entre autres) ont tôt fait de soulever? C'est également la question que se pose Anne Sauvageot dans son chapitre « De la présence à l'absence : les obsessions de Sophie Calle ». En présentant d'emblée le médium photographique comme étant indicel, comme preuve que quelque chose a été, la critique et professeure se questionne sur la façon de montrer l'invisible, la non-présence, dont Calle cherche à rendre compte à travers ses travaux.

L'image photographique positivise : elle est pleine de présence. Il faut donc que l'art joue les intermédiaires/intermédiaires pour qu'elle puisse, à l'instar de l'écriture, fixer l'absence ou plutôt les signes de l'absence, explique Sauvageot.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 206.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 206.

Ces signes de l'absence sont précisément les figures qui nous ont intéressée tout au long de ce travail.

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman s'est penché sur les sensations que nous éprouvons à la contemplation de certaines images. Lorsque ce que nous voyons fait référence à quelque chose de disparu, de perdu, la photographie regardée peut nous angoisser en scindant notre regard, en dédoublant notre vision. C'est alors l'objet regardé qui nous regarde, questionnant notre propre rapport à la mort. Dans son article pour le catalogue d'exposition *M'as-tu vue?*, Yve-Alain Bois parle de « La Photographie du Jardin d'Hiver » de Roland Barthes en précisant que ce dernier ne pouvait dévoiler cette photo dans *La Chambre claire*, parce que l'image présente l'essence même de sa mère décédée et que ce cliché n'a d'importante que pour lui, vue la douleur éprouvée à la perte de l'être qu'il chérissait<sup>226</sup>. Calle, elle, procède inversement, explique Bois. En présentant des photos qui sont significatives pour elle, Calle cherche à transmettre les émotions et sentiments qu'elle a vécus lors de la péripétie documentée. Au contraire de Barthes, elle souhaite partager cette charge émotive<sup>227</sup>. Pour ce faire, et c'était là notre hypothèse de départ, Calle présente des phototextes qui montrent une dynamique frontalière entre le visible et l'invisible qui questionne et interroge le spectateur parce qu'elle repose sur l'aller-retour entre *c'est là* et *ce n'est plus là*. Calle réussit un tour de force : montrer simultanément deux contraires apparemment irréconciliables, le visible et l'invisible. Et c'est en montrant ces oppositions que l'artiste peut transmettre une parcelle de l'agitation qu'elle-même a vécue lors de ses aventures.

Afin d'étudier en profondeur cette dynamique frontalière, nous nous sommes penchée sur l'analyse de deux figures qui cristallisent différentes modalités de la dialectique visible/invisible, soit l'empreinte et la trace. Celles-ci, particulièrement la trace, ont été grandement étudiées et commentées durant les dernières décennies. L'empreinte et la trace possèdent, à quelques différences près, les mêmes attributs en ce qui concerne leur caractère

<sup>226</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 151, cité dans Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 29.

<sup>227</sup> Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 30.

frontalier. En effet, les deux figures entretiennent une relation particulière avec le passé et le présent. Elles montrent toutes deux que quelque chose a été ou que quelqu'un est passé dans un endroit précis, à un certain moment de l'histoire. Parce que l'empreinte et la trace sont visibles dans le présent mais renvoient à quelque chose de passé, elles travaillent à deux niveaux temporels, ce qui d'emblée place les deux figures dans une dynamique frontalière. Étant toujours à la jonction entre présence et absence et entre apparition et disparition, l'empreinte et la trace dévoilent également un autre aspect de leur caractère limitrophe. Ce sont ces modalités du visible/invisible que nous avons cherché à montrer tout au long de ce travail.

Ainsi, dans *L'hôtel* et *Les Dormeurs*, Calle présente des images et des descriptions de lits et de couvertures déplacés, froissés, habités par des individus qui y ont laissé des empreintes corporelles. Dans le premier ouvrage, Calle convie le spectateur à la contemplation de chambres d'hôtels où sont installés provisoirement des touristes de passage. Les photos présentent des lits défaits où des formes de corps, des jeux d'ombres et de lumière, des amoncellements de tissus sont montrés. L'absence, qui est l'une des formes de l'invisibilité, est clairement perçue dans ces photos : aucun chambreur n'apparaît sur les clichés. Cependant, une certaine forme de présence, qui est le propre du visible, se manifeste à travers chacune des empreintes dans les lits : dans l'entassement des draps et des coussins se dessine l'essence des clients disparus. Le regardant ne peut que sentir cette présence imprimée au creux des marques. Il y a ici, ensemble, l'œuvre du visible et de l'invisible, car la présence des clients se devine à même leur absence. Dans *Les Dormeurs*, où Calle convie des amis et des étrangers à venir se relayer pour occuper son lit, la zone frontalière se perçoit à mesure que la chaîne des dormeurs se tisse et que chacun des individus prend place dans les empreintes de l'autre. Calle observe, photographie et commente le passage de ses dormeurs dans le monde du rêve, monde où ils deviennent momentanément absents à eux-mêmes. Le spectateur est donc le témoin de cette étrange traversée qu'est le passage entre l'état de veille et celui du sommeil. Présents, conscients lorsqu'ils sont éveillés, ils glissent dans l'inconscience et donnent alors l'illusion d'une absence. Cette opération se produit dans une sorte d'aller-retour entre ce que l'on voit (les dormeurs dans les lits) et ce que l'on ne voit pas (ce passage, cette inconscience dans le sommeil).

Dans *Suite vénitienne* et *La filature*, Calle invite le spectateur à observer une toute autre modalité du visible/invisible, en mettant en scène des jeux de cache-cache, d'apparition et de disparition où voir et être vu participent au dévoilement du caractère limitrophe des œuvres. Dans le premier ouvrage, où Calle suit Henri B., et dans le deuxième, où elle-même se fait suivre, le lecteur est en mesure d'apprécier le phénomène de la trace sous toutes ses facettes. L'aspect ludique des deux œuvres mis de l'avant par la figure du détective problématise notre regard au point où les oppositions entre voir et être vu se manifestent par l'apparition et la disparition des deux sujets de la filature. Bien que les deux actants du jeu d'espionnage doivent composer avec de réelles apparitions et disparitions (chercher, trouver ou ne pas trouver : c'est le propre du détective), ils doivent également jongler avec l'effacement de leur être au détriment de la personne qu'ils suivent : les détectives sont présents, ils apparaissent derrière la victime en tentant de la suivre, mais ils sont absents d'eux-mêmes, car ils remettent leur vie entre les mains de l'autre, ils se laissent guider par l'autre. C'est « l'art de faire disparaître l'autre »<sup>228</sup>, écrit Jean Baudrillard à propos de la filature. Paradoxalement, lorsque Calle se fait suivre, elle prend conscience qu'elle n'est plus elle-même, qu'elle joue un rôle, qu'elle disparaît au profit d'une autre. Jeu d'apparition et de disparition à travers un c'est là et ce n'est plus là, *Suite vénitienne* et *La filature* travaillent simultanément les propriétés du visible et de l'invisible.

Hervé Guibert dit de Sophie Calle qu'elle « n'est même pas fichue de prendre une photo (quoique elle fasse des progrès) »<sup>229</sup>. Il dit également que l'œuvre *Suite vénitienne* n'est « qu'un mome jeu de réflexions qui confronte des photos plates à un texte banal »<sup>230</sup>. Il avoue cependant que « l'alliage des deux fiascos est fascinant, haletant »<sup>231</sup>. Il se demande : « Que

<sup>228</sup> Jean Baudrillard, *Please follow me*, op. cit., p. 82.

<sup>229</sup> Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire » in Sophie Calle/ À suivre, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne, 2 juillet-13 octobre 1991), repris par Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, op. cit., p. 23.

<sup>230</sup> Hervé Guibert, « "Suite vénitienne" de Sophie Calle. Le chichi de Sophie » in *La photo inéluctablement, recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 378.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 378.

se passe-t-il donc?<sup>232</sup> » Oui, que se passe-t-il? Pourquoi cette curiosité? Pourquoi le spectateur est-il envouté par les œuvres de Calle? Pourquoi Régine Robin choisit d'écrire sur Sophie Calle au détriment d'Anette Messager ou d'une autre artiste dans *Le Golem de l'écriture*<sup>233</sup>? Plusieurs critiques ont écrit sur les pratiques hors du commun de Sophie Calle : sur son rapport à l'autofiction, sur le mélange des médiums, sur le vide, le manque, etc. Mais peu d'experts ont soulevé la fascination qu'exercent les photos et les textes de Calle. Martine Delvaux dit des œuvres de Sophie Calle que rien ne s'y passe, mais qu'une sensation étrange se produit à la lecture des œuvres qui pousse le lecteur à tourner les pages, à suivre le développement des aventures qui lui sont offertes<sup>234</sup>. Mais pourquoi cette avidité, cet engouement, sinon parce que les phototextes de Sophie Calle intriguent et interrogent.

Le tour de force de Calle réside certainement dans cette capacité qu'elle a de rendre compte à la fois de ce qui est et de ce qui n'est plus, de ce visible et de cet invisible qui oscillent au point de troubler notre regard. Le franchissement constant du seuil ainsi que les différentes variations autour de celui-ci font naître une préoccupation chez le regardant, préoccupation qui l'inquiète par le regard que l'œuvre renvoie. Si nous sommes si intrigués par l'œuvre de Calle n'est-ce pas parce qu'à un certain degré de contemplation et à force de regarder toujours la même chose (à cause des rituels qu'elle s'efforce de suivre), les photos nous renvoient notre propre interrogation, et se mettent à nous regarder à leur tour? N'est-ce pas qu'à voir sans fin des images dialectiques notre vue se scinde et les photos se mettent à nous regarder? Mais qu'attendent-elles de nous? Que cherchent-elles à nous faire voir?

Dans le dernier chapitre de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman aborde le concept d'inquiétante étrangeté chez Freud :

c'est la *désorientation*, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est *devant* nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers où nous nous dirigeons n'est pas déjà ce *dedans* quoi nous serions depuis toujours prisonniers<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>233</sup> Régine Robin, « Être sans traces : Sophie Calle » in *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>234</sup> Martine Delvaux, « Sophie Calle : no sex » in *Contemporary French and Francophone Studies*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>235</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 183.

L'inquiétante étrangeté obsède et inquiète, et c'est le sentiment que le regardant éprouve à la vue de certaines photographies de Sophie Calle. Lorsqu'il contemple les images dialectiques, où le seuil est investi, il perd tous ses repères : au lieu de sentir qu'il retire satisfaction de ces images, il sent qu'il y laisse quelque chose. En voyant la photographie, il ressent un malaise car il se situe à la fois *dans* et *hors* de l'image : ce qu'il voit est réel, mais les sentiments qu'il éprouve viennent de se qui se passe à l'intérieur de lui, ou plutôt, entre lui et l'image. En d'autres mots, le spectateur se retrouve *devant* une image, mais à l'intérieur de lui-même, là où un trouble grandit. Il est *devant* une image, mais tout se passe finalement en *dehors* du cadre. « *L'image est structurée comme un seuil* <sup>236</sup> », affirme Didi-Huberman. Ce seuil crée un bouleversement, une inquiétude qui ouvre une blessure à l'intérieur du regardant, explique le penseur, une plaie qui lui rappelle sa peur face à sa propre perte <sup>237</sup>. Sophie Calle est l'auteure de la brèche qui inquiète notre regard, comme si l'artiste voulait « donner forme à nos blessures les plus intimes <sup>238</sup> ». C'est effectivement la photo qui remue et qui décide, en quelque sorte, ce qu'il adviendra de notre chair. « Nous portons l'espace à même la chair. L'espace, qui n'est pas une catégorie idéale de l'entendement, mais l'élément inaperçu, fondamental, de toutes nos expériences sensorielles ou fantasmatiques <sup>239</sup> » dit Didi-Huberman. Cet espace n'est perçu par l'humain que lorsqu'il y a déchirure, scission, rencontre oscillante, là où il n'y a plus de frontières fixes, où s'opèrent des rapprochements et des éloignements visibles et invisibles. Comme si nous étions « mangés » par l'image qui nous contemple, comme si la photo n'était plus qu'un « seuil interminable <sup>240</sup> », un va-et-vient infini, une bouche aspirante (une bouche de Gorgone? se demande Didi-Huberman <sup>241</sup>) qui sait donner et prendre la vie. Comme si le regardant observait sa propre fin, l'image oscillante impose un face à face qui questionne notre devenir, notre mort.

Que faire devant cette scission qui nous questionne? demande Georges Didi-Huberman. Tout dépend du type de personne, répond le penseur <sup>242</sup>. L'homme de la tautologie

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 18.

est celui qui dénigre l'expérience sensorielle et inquiétante que provoquent certaines images. C'est lui qui ne voit que ce que l'image présente, sorte de « vérité plate<sup>243</sup> », là où s'observerait quelque chose susceptible de le troubler. L'homme de la tautologie restera alors « en deçà de la scission ouverte par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons<sup>244</sup> ». Dans une sorte de reniement du vide, de l'absence, la personne qui ne fait que voir l'objet représenté, qui ne peut voir *au-delà* des apparences, affiche « une manière de cynisme<sup>245</sup> ». À l'autre bout du spectre, se dessine l'homme de la croyance. Celui-ci, dit Didi-Huberman, va « *au-delà de la scission*<sup>246</sup> », vers une sorte de vérité « qui n'est ni plate ni profonde mais qui se donne en tant que vérité superlative et invocante, éthérée mais autoritaire<sup>247</sup> ». La croyance donne un sens à la vision, l'éclaire et amène le regardant à s'extasier. Le vide, la perte et l'absence ne sont pas évités, mais plutôt réorganisés et travaillés afin de faire du visuel une expérience et non un simple fait ordinaire. L'homme de la croyance est libre de voir et de croire ce qu'il veut et il est ouvert aux sensations. Il voit la déchirure, l'évidement, l'éclatement lové au creux des images, et est capable d'en saisir le non-dit. Être happé par une image : voilà le privilège de l'homme de la croyance. Et voilà ce qui nous attend à la lecture de Sophie Calle.

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 20.

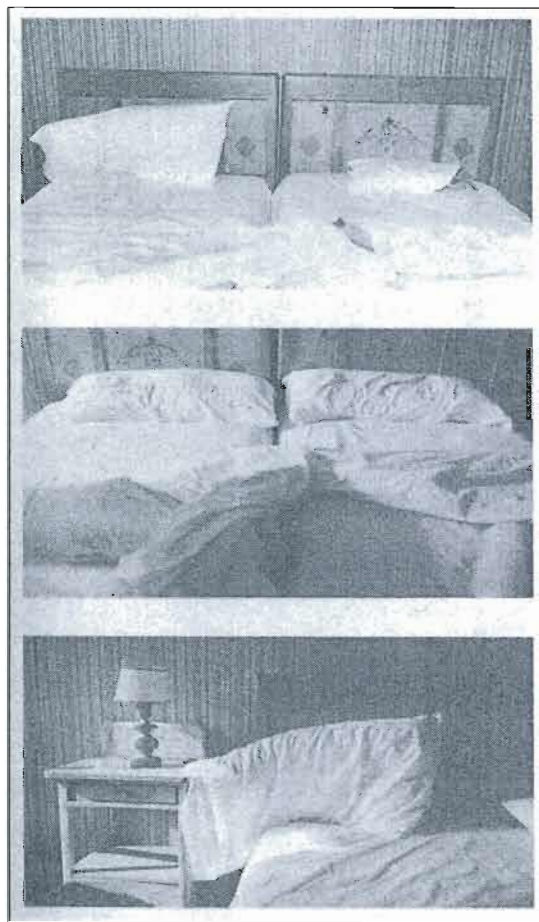
<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 21.

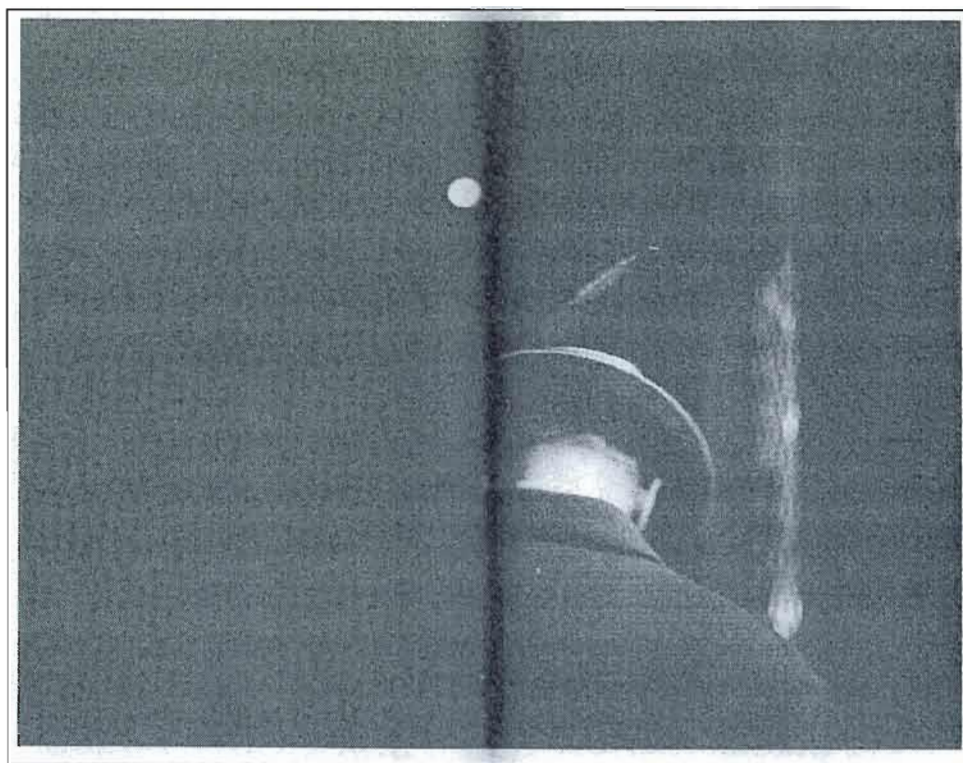


## FIGURES

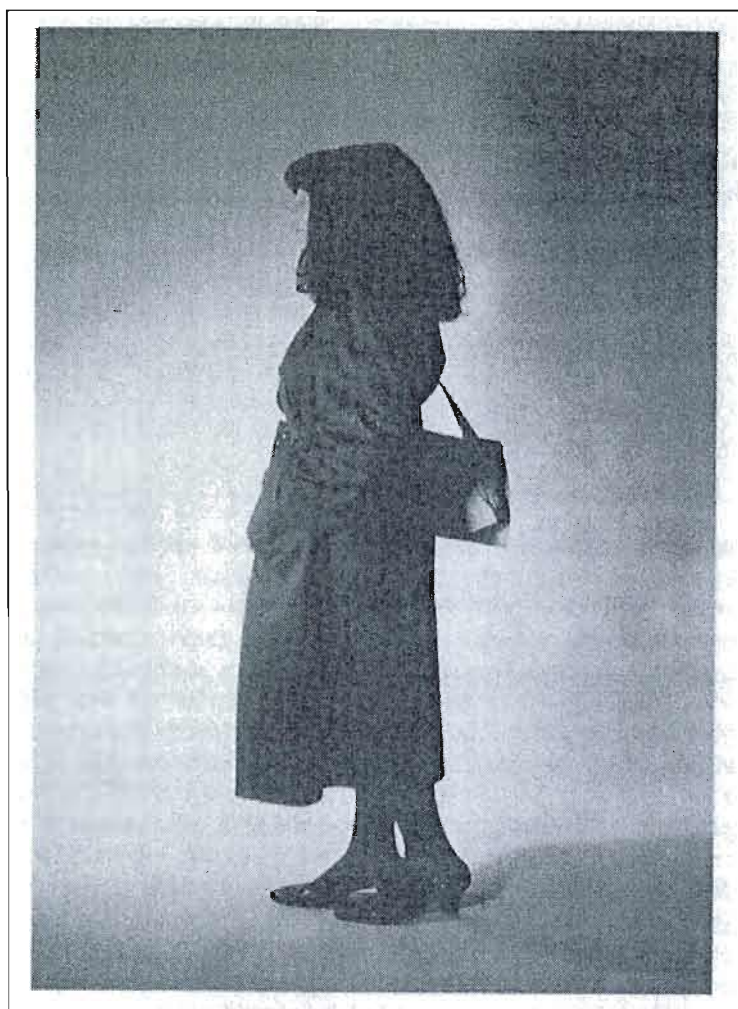
### PHOTOGRAPHIES



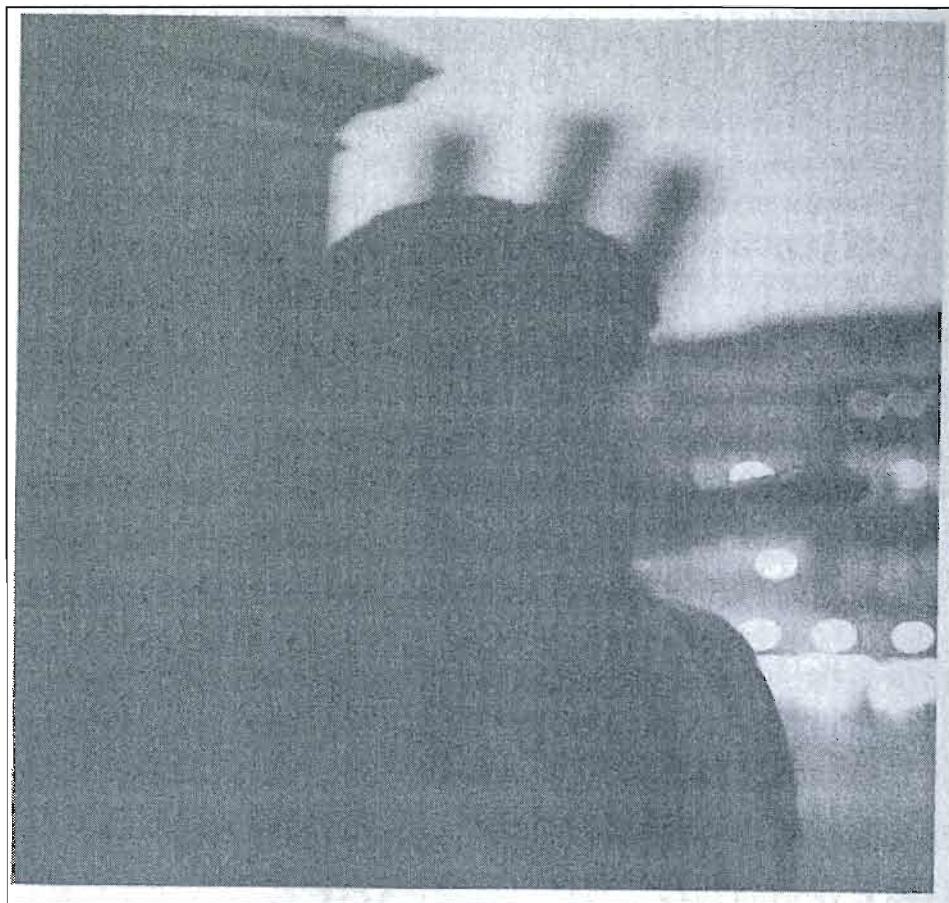
**Figure 2.1** Chambre 28. 3 mars / 6 mars. (Tirée de Sophie Calle, « L'Hôtel », Livre V in *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 37.)



**Figure 3.1** Henri B. (Tirée de Sophie Calle, « Suite vénitienne », dans « À suivre... » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 40-41.)



**Figure 3.2.** Sophie Calle. (Tirée de Sophie Calle, « Suite vénitienne », dans « À suivre... » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 112.)



**Figure 3.3.** Henri Bé démasqué. (Tirée de Sophie Calle, « Suite vénitienne », dans « À suivre... » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 94.)

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

CALLE, Sophie, *Les Dormeurs*, Paris, Actes Sud, 2000.

CALLE, Sophie, « L'hôtel » in *Doubles-jeux (livre V)*, Paris, Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie, « Suite vénitienne » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie, « La filature » in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998.

### Corpus secondaire

AUSTER, Paul, *Léviathan*, Paris, Arles, Actes Sud, 1993.

CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Paris, Arles, Actes Sud, 2003.

CALLE, Sophie, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002,

CALLE, Sophie, *Disparition*, Paris, Arles, Actes Sud, 2000.

CALLE, Sophie, « De l'obéissance », in *Doubles-jeux (livre IV)*, Paris, Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie, « Le carnet d'adresses » in *Doubles-jeux (livre VI)*, Paris, Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie et Greg SHEPPARD, *No Sex Last Night*, production : Bohen Foundation, New York/ Gemini Films, 35 mm, 72 min, 1992.

CALLE, Sophie et Paul Auster, *Gotham Handbook* in *Doubles-jeux (livre VII)*, Paris, Actes Sud, 1998.

### Corpus théorique et critique

ANGOT, Christine, « Sophie Calle : no sex » in *Beaux Arts Magazine*, Paris, no. 234, novembre 2003, p. 80 à 87.



- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1979.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean, *Please follow me*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.
- BAUDRILLARD, Jean et Marc GUILLAUME, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.
- BELDEGREEN, Alecia, *The Bed*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1991.
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », trad. M. de Gandillac in *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971 [1931].
- BERTHET, Dominique (dir), « Avant propos » in *Les traces et l'art en question*, Paris, Montréal L'Harmattan, 2000.
- BOIS, Yve-Alain, « La tigresse de papier » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 29-40.
- BOUQUET, Stéphane, « Ennuis de nocces » in *Cahiers du cinéma*, no. 498, janvier 1996, p. 71-73.
- BOURSIER, Jean-Yves Boursier. « La mémoire comme trace des possibles », *Socio-Anthropologie. La trace*. No 12, 2002. En ligne. <http://socio-anthropologie.revues.org/index145.html>. Consulté le 10 décembre 2010.
- BRELEUR, Ernest B, « Ce que "traces" veut dire » *Les traces et l'art en question*, Dominique Berthet (dir.), Paris, Montréal L'Harmattan, 2000, p. 39- 43.
- CAMART, Cécile, « L'abdication devant l'image? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » in *Intermédialités*, no. 7 « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p.49 à 66.
- CIXOUS, Hélène, *Photos de racines*. Paris, Des Femmes, 1994.
- COURT, Raymond, « La modernité esthétique en plein séisme » in *Études*, oct. 2007, p. 367-376.
- COUTURIER, Elisabeth « Sophie Calle recherche désespérément... » in *Beaux Arts Magazine*, no. 129, décembre 1994, p. 64-69.

- DE CERTEAU, Michel, *L'absent de l'histoire*, Paris, Maison Mame, coll. Repères, 1973.
- DE MAISON ROUGE, Isabelle, *L'Art contemporain*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2006.
- DE MAISON ROUGE, Isabelle, Jean-Marc PRÉVOST et Lionel SALEM, *L'art contemporain*, Paris, Les Essentiels Milan, 2002.
- DÉCARIE, Isabelle, « Un duel entre la main et l'œil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle » in *Études françaises*, vol. 42, no. 2, 2006, p. 25-45.
- DELVAUX, Martine, « Sophie Calle : no sex » in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no. 4, décembre 2006, p. 425-435.
- DELVAUX, Martine, « Fêter, dormir » in *Spirale*, juillet-août 2002, p. 24-25.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), *L'empreinte*, Paris, Centre George Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1990.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux*, vol. 12, no. 68, 1994, p. 9-26.
- ECO, Umberto, « L'innovation dans le sériel » in *Les Cahiers de philosophie*, no 6, 1988, pas de pages de référence.
- EMEL YAZUV, Perin, « Mise en récit et mise en œuvre » in *Intermédialités*, no. 7 « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 89-109.
- ERNAUX, Annie et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (« L'inquiétante étrangeté »), Paris, Gallimard, 1933 [1919].
- GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- GERVAIS, Bertrand, « L'enfance effacée ou retrouver le fil d'une figure » in *Intermédialités*, no. 7 « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 67 à 87.

- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GREISCH, Jean, « Trace et oubli : l'effacement et l'ineffaçable » in *La trace : entre absence et présence : actes du colloque international de Metz*, Pierre-Marie Beaude, Jacques Fantino et Marie-Anne Vannier (dirs.), Paris, Les Éditions du Cerf, 2004, p.271-300.
- GUIBERT, Hervé, « Les tribulations de Sophie en enfance » in *La photo inéluctablement, recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 423 à 428.
- GUIBERT, Hervé, « "Suite vénitienne" de Sophie Calle. Le chichi de Sophie » in *La photo inéluctablement, recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 377-378.
- GUIBERT, Hervé, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire » in *Sophie Calle/ À suivre, Catalogue d'exposition*. (Paris, Musée national d'art moderne, 2 juillet-13 octobre 1991).
- GUIBERT, Hervé, « Splendeurs et misères d'une espionne photographe » in *Le Monde*, Paris, 16 août, 1984, p. 9.
- GUICHARD, Jean-Paul, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle » in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dirs.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 73- 81.
- GOULEMOT, Jean M., « Du lit et de la fable dans le roman érotique » in *Études françaises*, vol. 32, no. 2, p. 7-17.
- GUERRIN Michel, « Sophie Calle : fétichiste de sa propre vie » in *Le Monde*, Paris, 11 septembre 1998, p. 31-33.
- JOYCE, James, *Ulysse*, trad. A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948 [1922].
- KAFKA, Franz, *Le Procès*, trad. A. Vialatte et M. Robert, cf. *Œuvres complètes*, éd. C. David, Paris, Gallimard, 1976-1989 [1919-1916].
- KANT, Emmanuel, traduction et introduction d'Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique, 1993 [1790].
- KEMP, Peter, *Levinas, une introduction philosophique*, La Versanne, Encre Marine, 1997.



- KIRKWOOD, Anne-Marie, « D'une histoire d'amour l'autre : copié-collé chez Marguerite Duras et Sophie Calle » in *Contemporary French and francophone Studies*, no. 10, vol. 4, décembre 2006, p. 437-445.
- LECARME, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997.
- MACEL, Christine, « Interview-biographie de Sophie Calle » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 73-83.
- MACEL, Christine, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished » in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 17-28.
- MICHAUD, Yves, *L'art contemporain*, Paris, La Documentation française, 1998.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006.
- Musée national d'art Moderne/Centre Pompidou, Paris, *Sophie Calle : m'as-tu vue?* Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, (dir.), *Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.
- NOUDELMANN, Francois, *Image et absence, essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- PACQUEMENT, Alfred, « Préface », in *Sophie Calle m'as-tu vue?*, Catalogue d'exposition. (Paris, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, 19 novembre 2003- 15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 15-16.
- PRADEL, Jean-Louis, *L'Art contemporain*, Paris, Larousse, 2004 [1992].
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- RISSET, Jacqueline, *Puissances du sommeil*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- ROBIN, Régine, « Être sans traces : Sophie Calle » in *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 217- 229.

- SAINT-JACQUES, Camille (dir.), *1950-2000, Arts contemporains*, Paris, Éditions Autrement et le SCÉRÉN, 2002.
- SALOMON, Malka, *Emmanuel Levinas, la vie et la trace*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1957 [1933].
- SAUVAGEOT, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- SENGMANY, Estelle, « De la trace en éducation : le rôle de l'écrit » in *Le Journal des chercheurs*. En ligne. [http://www.barbierd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=717](http://www.barbierd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=717). Consulté le 10 décembre 2010.
- SHERINGHAM, Michael, « Checking out : the Investigation of the Everyday in Sophie Calle's *L'Hôtel* », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no. 4, décembre 2006, p. 415-424.
- SNAUWAERT, Maïté et Bertrand GERVAIS, « Présentation : ''au fil des œuvres'' », in *Intermédiatités*, no. 7 « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 9 à 48.
- SONTAG, Susan. *La photographie*, Paris, C. Bourgeois, 1993.
- STORR, Robert, « Sophie Calle, la femme qui n'était pas là » in *Art Press*, no. 295, novembre 2003, p. 22-25.
- VISSAULT, Maïté. « Entre subjectif et distancié » in *ETC Montréal*, no 51, sept.-oct.-nov. 2000, p. 68-72.
- WATTEAU, Diane, « Moi ou Moi? La fin de l'autoportrait » in Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vie et médias*, Paris, RITM, Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1998, p. 169-182.
- ZIMMERMANN, Laurent (dir.), *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.